
مذاهب وشخصيات
المسرح الفرنسى المعاصر
بقلم
الدكتور لطفى فام
Bibliotheca Alexandrina
0158176

إهداءات ١٩٩٨

أ.د/ عبد العزيز برهام
رئيس قسم اللغة العربية الأسبق-الإسكندرية







# المسرح الفرنسي المعاصر


بقلم
لطفي فام

# مقدمة

« دراسة موجزة حول المسرح الفرنسي المعاصر » ، عنوان لعله أدق في الدلالة على موضوع هذا الكتاب.

فاننا لم نتناول بالتحليل العميق جميع الأعمال المسرحية التي ظهرت في فرنسا ابان القرن العشرين ؛ انما اقتصرنا على أهم تلك الأعمال وأبرزها من حيث الدلالة على تطور هذا المسرح وصلته بتيارات المسرح العالمي .

كما اننا لم نتناول بالدراسة الدقيقة جميع المؤلفين المسرحيين في فرنسا منذ فجر هذا القرن حتى اليوم ؛ اذ اغفلنا بعضهم من أمثال : « ساشا جتري » (Sacha Guitry) الذي اشتهر في عالم التاليف المسرحي والتمثيل والاخراج ، ذلك بأنه يبدو لنا سطحيا في شعبيته ، وانه يسعى الى الدعابة والفكاهة هدفا في ذاتها ؛ فلا يرتفع بالمسرح الى الجو الشاعري الذي يحلق فيه كاتب مثل « جيرودو » او « آنوي » ؛ ولا يرقى بالفكرة الى المستوى الفلسفي الذي يتالق فيه « سارتر » أو « كامي » . لذا فهو ينتمي في تقديرنا الى المسرح التقليدي الذي يقصر الملهاة على هدف واحد هو اثارة الضحك عن طريق السخرية بالنساء أو ببعض أوضاع المجتمع ، وهو في ذلك لا يتمشى مع حركة التطور التي عرفها المسرح الفرنسي بعد الحرب العالمية الأخيرة .

كذلك اغفلنا الحديث عن مسرح «مارسيل بانيول» Marcel Pagnol الذي مازال على قيد الحياة، ذلك بانه اشتهر في الربع

الأول من هذا القـــرن بمسرحيات ثلاث هى « فانى » (Fanny) و«سيزار» (César) و«ماريوس» (Marius) فيحصر أحداثها في جنوبى فرنسا أو في مرسيليا على وجه التحديد ، وبالرغم من قدرته النادرة على المشاهد المضحكة وتحليل النفسيات ، فان المواقف التى يصورها ، يتطلب غالبها الالمام بنفسية أهل الجنوب فى فرنسا وبالتلون المحلى لحياتهم .

هذا الى انه أمسك عن التأليف المسرحى منذ أكثر من عشرة اعوام مما يحملنا على الاعتقاد بأنه لم يعد يتمشى مع تلك الروح الشاعرية أو الفلسفية التى غلبت على المسرح الفرنسى المعاصر .

ولعل « مارسيل اشار » (Marcel Achard) زميله فى المجمع الفرنسى ( الاكاديمى فرانسيز ) كان أولى بدراسة مستفيضة لانه لم يتوقف حتى الآن عن الانتاج ، فضلا عن الطابع الشاعرى الرقيق الذى يتسم به فى التأليف المسرحى . الا أن مسرحه يعكس المجتمع الذى يعيش فيه الى حد يتعذر معه تصدير مسرحياته خارج فرنسا .

وتزداد الصعوبة لو حاولنا ترجمتها الى اللغة العربية ، فهو يجيد التلاعب بالالفاظ والسخرية من المجتمع البارىسى وألوان التطور الاجتماعى المزيف الى غير ذلك من الموضوعات التى لا تمس جميع الجماهير ولاسيما أنه ينزع دائما الى الخيال فى رسم شخصياته وفى عرض أحداث مسرحيته .

كذلك لم نحرص على دراسة مسرح « فيليسيان مارسو » (Félicien Marceau) او « برنانوس » (Bernanos) او « بيراندللو » (Pirandello) وغيرهم ، لا انكارا لمواهبهم أو انتقاصا لاقدارهم ، انما رغبة منا فى ابراز المؤلفين الذين طبعوا العصر بمسرحياتهم وملئوا فراغا لم يسبقهم اليه أحد .

فالمسرح الفرنسى المعاصر يتسم بالروح الشاعرية أولا بفضل مؤلفات «كلوديل» و «جيرودو» و «كوكتو»

و « مونترلان » و « سالكرو » و « انوى » ، ثم بالروح الفلسفية تحت تأثير « سارتر » و « كامى » وأخيرا بطابع التجديد تحت لواء مسرح الطليعة بفضل أعمال « يونسكو » و « بيكيت » .

ولما كانت الملهاة تغلب فى هذا العصر على الدراما الى الحد الذى اندثرت معه « التراجيديا » رأينا أن نورد فصلا عن « التأليف الهزلى » يتضمن نبذة تاريخية عن المسرح الضاحك ولسبل الى اثارة الضحك والصفات التى يجب توافرها فى المؤلف الهزلى .

ثم انتقلنا الى الحديث عن المسرحية وسبل استخلاصها من القصة ، لنعرض بعد ذلك الى حياة المسرحية بين الاخراج والتمثيل . ولقد حرصنا على ابراز دور المخرج لأن المسرح الفرنسى المعاصر نهض حقا على أكتاف المخرجين البارزين الذين أكسبوه بفنهم حياة جديدة .

ثم نبدأ بعد ذلك فى دراسة اعلام المسرح الفرنسى المعاصر الذين امتازوا بنظرة جديدة الى المسرح ووسموه بطابعهم فاكسبوه من شاعريتهم ومن فلسفتهم لونا جديدا وحياة جديدة .

وأخيرا قدمنا دراسة لمسرح الطليعة واللامعقول وتحليلا لاهم اعمال « يونسكو » و « بيكيت » التى تعرض حاليا فى باريس والتى لمسنا صداها هنا فى مسرحنا العربى المعاصر .

ولقد آثرنا عرض هؤلاء المؤلفين جميعا على حسب الترتيب التاريخى لحياتهم تحاشيا لمحاولة تقييمهم أو الايحاء بتفضيل أحدهم على الآخر .

انما الذى يعنينا من المؤلف هو اعطاء فكرة دقيقة عنه مع الاقتصار على تحليل أهم أعماله التى تدعو الى التفكير والتى تبرز أصالة المؤلف ومكانته فى عالم التأليف المسرحى ، فضلا على الاشارة الى آراء بعض النقاد كلما دعا الامر الى ذلك .

ولا ينبغى أن يقتصر تحليل المؤلفات المسرحية على الاحكام العامة ، انما يجب ان يتخطاها الى جوهر الحياة الذى يسرى فى أعماقها ليتجلى فى الشخصيات التى ، وان تعددت ، فكل منها يتحدث عن نفسه وعن « الأنا » .

وهذا الجمع بين الطابع الفردى وطابع التعدد فى العمل المسرحى يضفى على دراسة المسرح أحجاما واسعة لا تقنع بالنظرة الضيقة ولا بالاحكام التقليدية التى يفرضها مجتمع من المجتمعات فى عصر من العصور .

وكان العمل المسرحى يوجه بهذا كله الى القارىء والمتفرج ، وخاصة الدارسين منهم ، نداء غامضا يناشدنا فيه ان نتطلع الى ما هو أبعد من خبرتنا المألوفة وان نتسامى بأفكارنا الى ما وراء العالم الذى نعيش فيه .

ولعل الهدف الاسمى لمن يتوفر على دراسة العمل المسرحى هو أن يتوقد احساسه وأن تتسع آفاقه ليمتد الى الاحجام الفسيحة التى تنشرها أمامه المسرحية .

ويقيننا أننا عندما نشاهد مسرحية جديدة فاننا نسلم لها تسليما كليا ، فلا نلجأ الا اليها وحدها فى الحكم عليها ، دون أن نتقيد بالمقاييس التقليدية . وذلك هو واجب الناقد الامين الذى يؤمن أن ما ينبغى له هو التوفر على فهم ما يوده المؤلف وما عليه بعد الا آن يتساءل هل بلغ هدفه ؟

ومجمل القول أن يقتصر حكم الناقد على العلاقة القائمة بين العمل المسرحى وبين الغرض الذى يرمى اليه المؤلف من خلال هذا العمل الفنى .

ولا شك ان هذا الهدف لا يبدو واضحا جليا فى جميع الاحيان ، وهنا يكمن الخطأ فى الحكم على المسرحية . وحين يتضح هذا الهدف تتضارب الآراء فى مدى بلوغ المؤلف هدفه . وهذا هو مصدر التناقض

فى الاحكام ، بل مصدر التفاوت فى مستوى الاحكام التى يصدرها ناقد بعينه على عدة مسرحيات .

وغنى عن البيان أنه من المتعذر على الناقد ان يكون دائما موضوعيا فى نقده ، كما اننا نعلم أنه انسان من لحم ودم له ميوله وله ايضا صداقاته ، غير ان فن النقد يحتم عليه الا يفرض على القارىء انطباعاته الشخصية وذوقه الخاص .

ولا ينبغى أن ينصب الناقد نفسه رائد مدوسة ما ينثر الثناء او يكيل الهجوم من عليـاء كرسى الاستاذية. ولا سيما انه يتعذر على الناقد نفسه أن يبرر ميوله او يعلل ذوقه الشخصى تجاه اية مسرحية بصورة تقنع الأخرين .

هذا الى انه يجب ان تقوم صلة روحية ــ أو على الاصح علاقة اخوية ــ بين الناقد والمؤلف والجمهور لكى يتسنى اعطاء المسرحية حقها من الفهم السليم ومكانتها التى تستحقها . فالمؤلف فى عصرنا هذا لا يمكنه الا أن يقدم شخصيات تحيا فى خبرته الخاصة ، ثم لا تلبث ان تتسع دائرة حياتها هذه لتشمل البشرية باسرها ؛ فلا يتسنى للمسرحية مهما بلغت من الكمال الفنى أن تؤثر فى الجمهور وفى النقاد الا اذا كانت تحمل نداء عميقا تتردد أصداؤه على أفواه الشخصيات التى يتفاعل معها المتفرجون .

وهنا نود أن نبرز دور الجمهور وأهميته ، فليس الجمهور عنصرا محايدا او غريبا على المسرحية بل هو احد اركانها الرئيسية ، اليه تتجه ومنه تستمد حياتها وعليه يتوقف مصيرها .

تلك هى المفاهيم الاساسية التى تسود الدراسات التى يتضمنها هذا الكتاب ، فلعلها تعين على ابراز القواعد السليمة التى يجب أن تقوم عليها دراسة الاعمال المسرحية .

وعساها ايضا ان تشعر المتفرج باهمية رسالته وأن توجه ذهنه الى آفاق جديدة من التفكير ليتفاعل مع المسرحية ـ فى صمت التأمل ـ تفاعلا يكشف له عن كنوزها .

وان أبعد ما نرجوه لهذه الدراسات ان تحفز المعنيين بالفن المسرحى على تقديم دراسات اخرى أعمق وأوسع ، تسلط فيها الاضواء القوية على المسرح الأجنبى لنستنير بخبرته ثم نكيفها حسب حاجتنا وظروفنا .

كما نرجو ان تتركز اضواء اخرى اشد قوة على مسرحنا العربى الناهض لتبرز مفاتنة وتنير سبيله ، بعد ان توافرت له سبل كثيرة من اركان التقدم والرقى فى هذا العهد الزاهر .

لطفى فام



# الباب الأول

## التأليف الهزلي ..



## ١ ـ تطور الضحك :

إن دراسة الضحك أمر متشعب النواحي ، فهذا موضوع لا يمكن تحديد نطاقه • ولعل ظاهرة الضحك في مقدمة الظواهر التي لا يتيسر للدارس أن يجد لها تعريفا كاملا أو حتى مجرد شرح أو تفسير سليم •

لذا آثرنا أن نطرق الحديث عن الضحك من نواح ثلاث : فنسرد أولا لمحة تاريخية عن تطور الضحك ، ثم نتحدث عن المؤلف الهزلي والصفات التي يجب أن تتوافر فيه ، وأخيرا نستعرض اهم أسباب الضحك ووسائل اثارته في السينما والمسرح • وهكذا يتسنى لنا الالمام بأهم اركان الضحك •

كلنا يعلم أن « الكوميديا » أو التمثيليات الهزلية نشأت في الاصل في بلاد اليونان على اثر حفلات العبادة والتكريم التي كانت تقام لاله الخمر «باكوس» فكانت تنظم حفلات صاخبة في جميع القرى وحول بساتين الكروم في موسم جني العنب وإعداده لصناعة الخمر • فكان السرور والمرح يسودان المشتغلين بقطف العنب ، فيسيرون في مواكب هازلة ماجنة ، ويطوفون وسط صياح الضحك بأرجاء قريتهم وهم يتبادلون النكات فيما بينهم ، وكلما التقوا ببعض المارة أو بموكب آخر من أقرانهم أخذوا يتراشقون بألفاظ نابية مبتذلة ، ومن ثم أصبحت هذه الالفاظ مادة غزيرة تغذي فكرة القصة الهزلية وحوارها ، فما كان على الشخص الذي يريد ان يؤلف قصة هزلية الا أن يسجل مشهد الجماعتين يسودهما المرح وهما يتراشقان بالالفاظ المضحكة في جلسة صاخبة •

وهكذا نشأت القصة الهزلية ، وهكذا كانت في عصر «ارستوفان» (Aristophane) الاغريقي أي حوالي اربعة قرون ونصف القرن قبل الميلاد • وكان مألوفا ان يلجأ المؤلف الهزلي الى استعمال الالفاظ النابية ومرد

أحداث تصفها حاليا بأنها منافية للاخلاق . وظل الوضع على هذه الحال حتى عصر « Plaute » الرومانى أى حوالى قرنين ونصف القرن قبل الميلاد فكان المؤلف الهزلى لا يسجل الا المواقف المثيرة جنسيا للضحك الفظ ، مستعينا بألفاظ السباب والتهكم الخالية تماما من اى تهذيب . وكانت هذه الفظاظة وهذا الاسفاف أمرا طبيعيا بل وضروريا لارضاء جمهور بدائى فظ الطباع ، عديم الثقافة .

ومنذ ذلك الحين أخذ الذوق الهزلى يتطور ، ولم يتوقف عن التطور الى حد أننا أصبحنا نحس أن ما كان يثير الضحك منذ خمسين أو حتى ثلاثين عاما ، لم يعد يثير الضحك حاليا . ولقد قال فى ذلك «رينيه كلير» (René Clair) المؤلف السينمائى الفرنسى فى كتاب ظهر له منذ سنوات قليلة بعنوان « قصص هزلية وتعليقات «Comédies et Commentaires»

«اذا استثنينا أقل القليل تبين لنا ان كل ما كان يضحك له أجدادنا يبدو لنا نحن حفدتهم تافها سقيما ، واغلب الظن أن المستقبل سوف يعامل المؤلفات المعاصرة بالطريقة التى نعامل نحن بها مؤلفات الماضى ! » .

ولقد جاء فى كتاب الفيلسوف « برجسون » عن الضحك « Bergson : *Le Rire* »

«ان ظاهرة الضحك هذه هى رد فعل يصدر عن الانسان الذى يعيش فى المجتمع ، لذا فمن المنطق ان يتطور الضحك متمشيا مع المجتمع الذى يعيش فيه الانسان ، أو على الأصح مع الحضارة التى يسير الانسان فى ركبها » .

ولنتأمل الآن فى لون الضحك الذى يتلاءم مع المجتمع الذى نعيش فيه ويتمشى مع الحضارة التى نسير فى ركبها حاليا .

لقد انطبع الناس فى جيلنا هذا بتأثير فن التصوير الذى عم وطغى بسبب انتشار أساليب الدعاية ورواج المجلات المصورة واحتلال السينما مكانا هاما فى حياتنا ، وأخيرا هجوم التليفزيون هجوما قويا خاطفا على مجتمعنا ، وهكذا يقع مجتمعنا تحت سيطرة جميع وسائل التعبير بالمرئيات . وبمعنى آخر اتخذت حضارتنا لونا جديدا او اتجاها جديدا منذ ان أصبحت حضارة مرئية أو حضارة المرئيات ، ومن ثم أصبح ما يقع تحت انظارنا وابصارنا يؤثر فينا أكثر بكثير مما يقع تحت سمعنا او فهمنا ، وخاصة فى السينما ، فان المشهد المضحك الذى يعتمد على

الحركة يحلو لنا وتستطيبه أكثر من اللفظ المضحك الذى تسمعه . وليس معنى هذا اننا نحذف الكلمة المضحكة من الوجود أو نجردها من مزاياها ، انما نعنى ان عنصر الضحك لو ارتكز فقط على خفة ظل المؤلف وما يمتاز به من روح الدعابة ، فاننا سرعان ما نحكم على عنصر الضحك هذا بأنه ضعيف ودون المستوى المطلوب .

ولعل هذا هو السبب الرئيسى فى تفوق المسرح على السينما فى فرنسا خاصة ، فان المؤلف الفرنسى يشتهر بخفة الظل وبروح الدعابة فى التلاعب بالالفاظ وفى التعليق على المواقف ، لذا فهو يوفق كل التوفيق فى الحوار وفى المساجلات الكلامية على المسرح ، ويعوزه التوفيق فى ابراز الاحداث والمشاهد المضحكة على الشاشة لانها تعتمد على الحركة أكثر من اعتمادها على الالفاظ .

ومنذ ثلاثين عاما تقريبا كان المؤلف الفرنسى كورتلين (Courteline) يفوق الكثيرين من أقرانه مؤلفى المسرحيات ، مثل فيدو (Feydeau) ولكن فى وقتنا الحاضر يبرز « فيدو » هذا بقية أقرانه لان مسرحياته تزخر بالمشاهد المرئية ، ولانه يثير الضحك عن طريق عنصر آلى ، لا عن طريق التأثير النصى: هكذا يفعل مثلا فى روايتى
(« Le Dindon » et « Occupe-toi d'Amélie »)

غير انه قد يبدو من اليسير الاعتراض على هذا الرأى بأن نقول : ان أعمال « موليير » المسرحية مازالت حتى الآن تثير الضحك ، وتثيره على الاخص فى الحوار اللفظى أكثر مما تثيره فى الحركة المسرحية التى تتجلى مثلا فى رواية ( «مقالب سكابان» « Les Fourberies de Scapin » ) .هذا صحيح ولكن هذا الحوار اللفظى الذى يضحكنا حاليا انما يضحكنا بفضل وجود ما يسمى بالعنصر الآلى فى الضحك ، هذا العنصر الذى يطلق عليه رجال السينما لفظ « gags » وهو الحركة التى تتكرر أو الألفاظ التى تتكرر آليا أكثر من مرة .

فمثلا فى رواية موليير « Le Bourgeois Gentilhomme » «الطرطور الاعظم» ـ مشهد يثير الضحك العنيف ، وهو مشهد أستاذ الفلسفة الذى يحاول تعليم تلميذه المخضرم حروف الهجاء ونطق الحروف المتحركة ، مستعينا باشارات وحركات والفاظ تتكرر آليا كلما حاول شرح نطق هذه الحروف.

وهذا التكرار هو العنصر الآلى بعينه المسمى « gag » ، لذلك فان هذا المشهد والمشاهد التى تشبهه فى مسرح موليير لا يمكن ان تبلى بسبب

القدم ، بل هي من النوع الذى كان يمكن ان يؤلف في عهد «اوستوفان» سنة ٤٥٠ ق٠م او في عهدنا الحـــاضر دون أن تنقص قيمته الهزلية أو بجانبه التوفيق ٠

ومنـــذ أقل من عامين شرعت فرقة « La Comédie Française » «الكوميدى فرانسيز» في تقديم رواية «الطرطور الاعظم» هذه على الشاشة وصرح Meyer، أحد أعلام هذه الفرقة ، وهو في الوقت نفسه مخرج هذا الفيلم ، بأنه يعنى عناية خاصة بابراز العنصر الآلى في الضحك عند تكرار عبارات معينة في الحوار وذلك بان يكرس لها لقطات مكبرة ( Gros plans ) لانها في الواقع هي عماد العنصر الهزلى في القصة ٠

وغنى عن البيان أننا نلتقى بهذا العنصر الآلى في الضحك في روايات موليير الاخرى وليس في هذه المسرحية فحسب ٠

فمثلا في رواية « البخيل » نرى «أرباجون» الذى يمثل البخل ، يثير الضحك في المواقف التى يكرر فيها عبارة معينة ٠ فمثلا كلما حدثه خادمه الذى يحب ابنته ليثنيه عن مشروع زواج هذه الابنة من رجل عجوز لايريد «دوتة» ، برزت عبارة تروق للبخيل وهى «هذا زواج بدون دوته ٠٠٠»

وكذلك في رواية «مقالب سكابان» ، فحين يأتى سكابان ليبتز المال من «جيرونت» يلجأ الى الحيلة ، فيخبره أن الابن الوحيد لهـــذا العجوز البخيل أسير في احدى سفن الاعداء ، ويجب دفع مبلغ ضخم كفــدية لانقاذه فيصيح العجوز جيرونت :

« انما ماذا حمله على الذهاب الى هذه السفينة ؟ » وكلما جاء ذكر الفدية المطلوب دفعها عاد العجوز الى تكرار العبارة عينها ٠

فلا غرابة اذن أن نرى مسرحيات موليير تثير الضحك في جميـــع العصور ، ولكن لاسباب تختلف على حسب كل عصر : ففى عصرنا الحاضر يتأثر الجمهور اكثر مايتأثر بالعنصر الآلى في الضحك ، وبالنواحى المرئية في المشاهد المضحكة ٠

وهكذا نخلص الى نتيجة صريحة وهى أن عنصر الفكاهة الذى شاع وقدم ، هو العنصر الذى يعتمد على الالفاظ فحسب ، أو بمعنى آخر هو عنصر الضحك الموجه الى الفكر والذى يخاطب العقل ، ذلك الضحك المؤسس على التحليل الذهنى والنفسانى ، على حين أن الضحك الذى تثيره الحركة ـ

ضحك مخلد على مر العصور ، ذلك اللون من الضحك الذى يتبوأ عرشه « شارلى شابلن » .

وهذه ظاهرة دفعتنا اليها حضارتنا ، ودفعنا اليها تقدمنا ، فأصبحنا لا تقتنع ولا نتأثر الا بما هو قوى صارخ . والذى ساعد على تحقيق هذا التطور فى الضحك هو الجمهور وليس المؤلف الهزلى : فالجمهور يحقق ماهو أكثر من ذلك ، ففى جميع ميادين التمثيل ، هو الذى يوجه الفن ويدفعه الى أن يسمو ويصقل تدريجيا بالتخلص من الضعف والابتذال

وسيطرة هذا العنصر الآلى فى الضحك هى التى حملت مؤلفى الافلام المضحكة على الاجماع على أن الفيلم الصامت يفوق الى حد كبير جدا الفيلم الناطق فى الميدان الهزلى : فاللفظ المسموع قد خنق الضحك على الشاشة إذ كان المؤلف فى عهد الفيلم الصامت ، يداب على خلق وسائل جديدة لاثارة الضحك لم تكن موجودة قبل اختراع السينما . فكان الفيلم الصامت يثير الضحك بفعل الاشارات والحركات والانفعالات التى هى بمثابة تعبير مرئى عن مواقف القصة ، ومن هنا كانت المغالاة فى هذه الحركات والاشارات لان أحدا لم يكن يتوقع أو يتصور امكان تحقيق ذلك ، ثم تطور فن السينما وسمعت الالفاظ ، فعدنا ثانية الى الضحك التقليدى الذى يريد التمسك بأهمية الالفاظ .

ولعل لهذا السبب يندر وجود مؤلفين هزليين فى السينما الناطقة يرقون الى مرتبة مؤلفى الافلام الهزلية الصامتة ، والمؤلف الوحيد فى فرنسا الذى وفق الى حفظ المستوى القديم هو « جاك تاتى » . « Jacques Tati » وهذا لانه حذف الحوار اللفظى من أفلامه حذفا يكاد يكون تاما .

فالصورة والمشاهدة كافية تماما لاثارة الضحك الى حد أخذ معه بعض نقاد السينما فى الغرب ينادون بأنه خير للفيلم الهزلى أن يظل صامتا .

غير أن جماعة من المؤلفين الهزليين ، بالرغم من تسليمهم بتفوق الفيلم الهزلى الصامت ، يرون أن من المغالاة أن نفصل بين الفيلم المضحك وحركة التقدم السينمائى ، فنحكم عليه بالصمت ، وهم فى ذلك محقون ، لذا فهم يحرصون الآن على الاقلال من الالفاظ فى الفيلم المضحك بقدر المستطاع : فمثلا يقول أحدهم واسمه «كارلوريم» Carlo Rim . لو أتيح له أن يعيد كتابة احد الافلام التى ألفها منذ عشر سنوات ، مثل فيلم «الدولاب الطائر» « *L'Armoire Volante* » لحذف تسعة أعشار الألفاظ

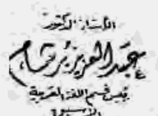
وابقى على العشر فقط ، ثم يختتم تصريحه هذا بقوله : « منذ ان اصبح للسينما صوت أخذت تنهق كالحمار ! » .

هناك عامل آخر من عوامل تطور الضحك يقع هو أيضا تحت تأثير تيارات الحضارة ، وهو عدم التزام حدود المعقول ، أو عدم التقيد بما يقبله العقل : فقد تخطى بعض المؤلفين الهزليين الحدود التى يفرضها العقل فى أبسط صوره ، ولعل هذا راجع الى تأثير النزعة الفنية الحديثة التى يطلق عليها اسم «السريالية» أو فوق الواقعية « Le Surréalisme » ولقد امتدت جذور هذه النزعة حتى بلغت الضحك أيضا ، ومن ثم انتشرت المغالاة فى تصوير الاحداث والافراط فى عرض تفاصيل المشاهد المختلفة .

فمنذ قرن تقريبا كان المؤلف الهزلى يخشى أن يتمادى فى تصوير الواقع تجنبا لايذاء الشعور أو خدش الحياء ، أما حاليا فهو يخشى أشد مايخشى أن يقصر فى تصوير الواقع لئلا تأتى قصته ضعيفة ، دون الحقيقة المكشوفة التى يتوقع معظم الافراد رؤيتها : ففى الوقت الحاضر يمكن للمؤلف أن يقبل كل شىء وأن يكتب كل شىء وأن يطرق كل موضوع وأن يصور لنا على الشاشة كل شىء ، ومن ثم يثير ضحك المتفرج بجميع الوسائل ، فهو من ناحية لا يتحرج من الالتجاء الى ألوان الاباحية ، ومن ناحية أخرى لا يتردد فى الاستعانة بمظاهر القسوة والعنف ما دامت هذه وتلك تشبع الرغبة فى التسلية والضحك بين المتفرجين ، وما دام من الميسور أن يكتب تحت عنوان الفيلم « ممنوع مشاهدته لمن هم دون السادسة عشرة » .

وهكذا اصبحنا نرى الصغار يمزحون ويلهون عند رؤية «توجو البشع L'Affreux Togo» ويكفينا العنوان لنستنبط ما تتضمنه القصة من مناظر عنيفة : كذلك افلام جيرى لويس Jerry Lewis » تلاقى نجاحا باهرا بالرغم من انها تزخر بالمشاهد القاسية التى كان يجدر بها أن تثير الشفقة بدلا من الضحك .

وأول من أدخل فى السينما عنصر القسوة لاثارة الضحك ، هم اخوان ماركس « Marx Brothers » فلقد احدثوا انقلابا خطيرا فى فن الضحك على الشاشة ، اذ كان ملك الضحك قبلهم شارلى شابلن ، رائعا كل الروعة ، مجددا ولكن فى عقل واتزان دائما ، وكان يمتاز باتجاه انسانى رفيع فى قصصه ، ثم جاء بعده اخوان ماركس فحفروا هوة سحيقة بين جيلين لدرجة ان المعجبين بفن شارلى شابلن يتعذر عليهم أن يستسيغوا افلام اخوان ماركس أو ان يقبلوا أن يضحك المتفرجون مثلا عندما يكسر




«جروشو» ـ وهو أحد اخوان ماركس ـ ذراع فتاة على ركبته كما يكسر الحطاب عودا من الخشب .

ومهما يكن من أمر ، فقد شاع الالتجاء الى عنصر القسـوة لاثارة الضحك الى حد أنه قلما يخلو فيلم مضحك من هذا العنصر ، ويتجلى هذا العنصر تارة فى الالفاظ وتارة أخرى فى الاحداث .

ففى الالفاظ يعمد المؤلف الى سرد كارثة تافهة لها صبغة البساطة والبراءة : ففى احدى الروايات يجلس أحد الممثلين الى مائدة العشاء ويقص على الموجودين من كبار وصغار قصة امرأة تقطعت اربا اربا ، وهو لا يتوقف فى أثناء الكلام عن تقطيع قطعة اللحم التى يتناولها خلال العشاء .

وهذا مثل آخر عن استخدام هذا العنصر فى تصوير مشهد مضحك ففى رواية للممثل والمخرج الفرنسى « جوفيه (Louis Jouvet) » يجلس شيخ وقور بين المدعوين فى حفل ما ، ثم يمر الخادم موزعا الحلوى بالكريمة على جميع الجالسين الى المائدة وحين يأتى دور ذلك الشيخ يخطىء الخادم فيصب الحلوى بالكريمة على ملابس الشيخ الوقور ، ثم يتـابع توزيع الحلوى على أطباق المدعوين الآخرين . ويظل ذلك الشيخ المسكين يتحسر على ملابسه التى يحاول تنظيفها وهو يئن ويكرر الأنين محتجا : « لم آخذ نصيبى من الحلوى ! » أما قاعة السينما فتضج بالضحك من هذا المنظر .

غير انه يتعين على المؤلف الهزلى أن يتنبه الى أن المغالاة فى الاستعانة بعنصر القسوة لاثارة الضحك قد تأتى بنتيجة عكسية فينتفى الضحك : فهناك شعوران أو احساسان يقتلان الضحك فى الحال وهما الشفقة وأخوها التوءم الخوف ، فاذا أحس المتفرج باحدهما على أثر منظر مؤلم وتصور أن مثل هذه النكبة قد تحدث له شخصيا فسرعان ما تفر الابتسامة من على شفتيه .

لذا كان هذا العنصر الهزلى دقيقا ويتطلب براعة معينة من المؤلف والمخرج .

ويجدر بنا هنا أن نقرر أنه فى وسط تيارات التطور هذه ، قد فقد الضحك الكثير من مرحه الصافى بل ومن براءته وسلامته من الشوائب الشائنة .

ولكن كيف يتيسر للانسان ان يدين هذا اللون أو ذاك من الوان الضحك على الشاشة أو على المسرح وهو يشعر بالحاجة الى الضحك ، بل

وهو حين يذهب لرؤية فيلم أو مسرحية مضحكة يكون مصمماً فى اصرار على أن يضحك ، وبأى ثمن !

والضحك من صفات البشر وحدهم بل وفضيلة مقصورة على الانسان ولعل الله سبحانه وتعالى قد منح الانسان وحده هذه القدرة على الضحك ليعزيه ويواسيه بعد أن خصه بالعقل والذكاء .

بل يوجد من يرى ان الضحك أمر جدى : فمثلا «كارلو ريم» ينادى بضرورة النظر الى الضحك نظرة جدية ، ولكنها صيحة لاتجدى وخاصة فى فرنسا بالذات ، فكلنا يعلم ان هذا الشعب يميل بفطرته الى معالجة أمهات المشاكل وكبريات الامور بروح المرح ، ويعلق على الاحداث الخطيرة بالفاظ الدعابة ، فاذا كان الجد يعالجونه بالضحك ، فكيف يتسنى لهم النظر الى الضحك نظرة جدية ؟ . ولكن «كارلو ريم» يبذل مجهودا شاقا فى كتابة قصصه الهزلية ، ولا يرى النتيجة التى تتناسب مع هذا المجهود ، فيصرخ قائلا : « عيبنا فى فرنسا أننا لا نأخذ الهزل على محمل جدى ! » .

وهكذا انتهى به الامر هو أيضا الى معالجة هذه المشكلة بعبارة تثير الضحك .

وقصارى القول أنه لا يمكننا أن نعدل فى الحكم اذا نصرنا لونا من الضحك على لون آخر : فمن المسلم به أن الضحك من حق الناس جميعا ، وانه أمر نسبى يتفاوت على حسب الاشخاص وعلى حسب البيئة ، والمؤلف الهزلى يحرص على ارضاء جميع الاذواق والمشارب .

وعلى ضوء هذه القاعدة يمكن القول بأن الضحك قياس سليم للحكم على شخصية الضاحك ، بمعنى أنه يمكننا ان نعرف الكثير عن شخصية من يضحك عندما نعرف السبب الذى حمله على الضحك ، ولقد تعرض مارسيل بانيول ( Marcel Pagnol ) المؤلف الهزلى المعاصر وعضو «الاكاديمى فرانسيز» لتحليل هذه الفكرة فوضع نظرية جديدة فى دراسة الناس، ومعرفة شخصياتهم حين قال: «لاتسل عن المرء وسل عم يضحك؟» .



## ٢ ـ سبل اثارة الضحك

**« الانســــــان يضحك عادة ..**
**عندما يحس بالتفوق وبالنصر »**

لقد تعرض بعض الفلاسفة والمفكرين لدراسة الضحك وتحليل أسبابه ، ومن ثم تعددت بل وتضاربت نظرياتهم في هـــذا الموضوع .

وفي مقدمة هؤلاء الفلاسفة والمفكرين يأتي اسم «برجسون» ، ويمكن تلخيص نظريته عن أسباب الضحك في العبارة الآتية :

« ينجم الضحك عن كل ما يبدو لنا واقعيا من صميم الحيـاة ، وفي الوقت نفسه يبدو لنا مدبرا تدبيرا آليا » .

ثم تأتي نظرية «مليشان» وهي أعم من نظرية برجسون يقول :

«ينجم الضحك عن كل مايدخل في نطاق السخف والحمق ، وفي الوقت نفسه ، نشعر بأنه عادي مألوف لنا » .

ثم تأتي نظرية «لوسيان فابر» فتوسع نطاق اسباب الضحك اذ تقول :

«ينجم الضحك عن كل مايثير في النفس القلق والخوف في البداية ، ثم ينتهي بنهاية سعيدة موفقة» .

وأخيرا يأتي «مارسيل بانيول» بكتابه الذي ظهر سنة ١٩٤٧ بعنوان «على هامش الضحك» فيهدم هذه النظريات جميعا وينقد من الاساس هذه العبارات التي تنادي بأن «الضحك ينجم عن كل ما ...» الى آخره ، وكان

هناك مصادر يتولد عنها الضحك شأنها شأن المصادر التي تتولد عنهـا الكهربا مثلا ..

ثم يتابع «بانيول» عرض نظريته في منطق سهل واضح : ففي اعتقاده أنه ليس في الطبيعة بأسرها مصادر ينجم عنها الضحك ، انما مصـدر الضحك كامن في الشخص المضحك · فليس هناك شيء مضحك في ذاته ، انما هي الظروف التي تحيط بالحدث أو الشخصية التي يمر بها هـذا الحدث أو ذاك : فمثلا هناك أخطاء في الكلام أو في النطق تثير الضحك بعض الشيء ، ولكن يزداد الضحك قوة ان كان المخطيء في الكلام أو في النطق مدرسا أو أستاذا ، ثم يزداد قوة أيضا ان كان المخطيء هذا عضوا في المجمع اللغوى مثلا وهكذا ·

ان بانيول لايناقض برجسون على طول الخط ، بل يسلم معه بأن الانسان لايضحك الا من انسان آخر أو يضحك من حيوان أو من شيء بينه وبين الانسان وجه شبه · انما يختلف معه كلية في تعليل أسباب الضحك : ففي رأى برجسون أن الضحك ينجم غالبا عن الدهشة ، فيرد عليه بانيول هذا القول بالتعليل الآتى :

« لو ضربنى أو ركلنى شخص بقدمه في جزء ما من جسمى ، فأنا لاأضحك مطلقا بالرغم من الدهشة التي اعترتنى ! ولكنك لو كنت انت ياصديقى العزيز الذى أصابته هذه الركلة ، فعندئذ أضحك واغـرق في الضحك ! وقد تقول لى : ولكنك تضحك بسبب «دهشتى» ! فاجيبك : اجل ، ولكن لماذا دهشتك انت هي التي تدعوالى الضحك ؟ لأننى انارأيت القدم تستعد لركلك ، ولأننى كنت أعرف مقدما ان الركلة سوف تصيبك، وفي هذا كنت أحس بالتفوق عليك ، وهذا الاحساس بالتفوق هو الذى يدعونى الى الضحك » .

ففي اعتقـاد بانيـول : الضحك هو صيحة النصر ، هو تعبير عن التفوق المؤقت الذى يشعر به الضاحك وقد اكتشف فجاة هذا التفوق على الشخص الذى يضحك منه · وهكذا يقسم بانيول الضحك الى نوعين رئيسيين :

١ ــ الضحك الاول هو الضحك بالمعنى الصحيح ، اى الضـحك السليم القوى الذى يستند الى هذه القاعدة : « اننى أضحك لانى اشعر بتفوقى » هذا ضحك ايجابى ·

٢ ــ اما الضحك الاخر فهو قاس مرير ، ويكاد يكون كئيبا ،

فلسان حال صاحبه يقول : «انني اضحك منك لأنك دوني واقل مني ، انني اضحك من عجزك ومن ضعفك » .

هذا ضحك سلبي ، ضحك الازدراء ، ضحك الانتقام والتشفي ، وبين هذين النوعين من الضحك نلتقي بالوان عدة من صنوف الضحك يتفاوت بعضها عن بعض تفاوتا طفيفا .

وهكذا يضع المؤلف الهزلي نصب عينيه هذا المبدأ ، وهو الحرص على ان يوحي الى الجمهور الذي يريد اضحاكه بالاحساس الدائم بانه ــ اى الجمهور ــ متفوق على شخصيات القصة في الذكاء والمعرفة والامكانيات وفي كل شيء .

ومن الجائز أن يشعر بعض شخصيات القصة بالتفوق على بعضهم الآخر في القصة عينها . أما على الجمهور فلا ، ولهذا السبب فان المؤلف الهزلي يتحاشى ان يجعل اية شخصية تضحك طويلا على خشبة المسرح والا اصبحت هذه الشخصية في مستوى تفوق الجمهور ، ولا يشعر الجمهور بأدنى ارتياح لذلك .

وهكذا نلاحظ عادة انه في كل مرة يضحك الممثلون على المسرح او على الشاشة لايسمع ضجيج الضحك في الصالة . اللهم الا في حالة واحدة ، وهي عندما يكون ضحك الممثل دليلا على حماقته هو . فمثلا شخصية ما في احدى الروايات تجلس على قبعة فتحطمها ، ثم تاخذ في الضحك الشديد اعتقادا منها ان هذه القبعة ، قبعة شخصية اخرى . والقاعة بدورها تضج بالضحك في الوقت نفسه لأن الجمهور يعلم ان هذه الشخصية تخطيء في ظنها وان هذه القبعة قبعتها . وهكذاتصبح هذه الشخصية مثارا للضحك المضاعف . فاولا لأن قبعتها قد تحطمت وثانيا لأنها بضحكها تعلن عن احساسها بالتفوق والنصر وهي في الواقع ضحية الحمق والعجز . أما الجمهور فهو الذي يحس حقا بالتفوق وهو الذي يضحك منتصرا .

وكذلك حال الرجل الذي تخدعه وتخونه زوجته دون أن يعلم ، ثم يضحك حتى يسيل الدمع من عينيه من زميل له في القصة لانزوجة هذا الزميل تخدعه وتخونه دون أن يدري عن ذلك شيئا ، أما الجمهور الذي يعلم الحقيقة فضحكه يتضاعف لاحساسه بالتفوق على الاثنين .

وعلى هذا الاساس يمكننا ان نرد حالات الضحك كلها ــ أو على

الأقل معظمها - الى نظرية الاحساس بالتفوق هذه ؛ فمعظم وسائل الضحك مهما تنوعت ترتبط من قريب أو من بعيد بهذه النظرية .

فلاشك فى ان المؤلف الهزلى حين يعمد الى تصوير شخصية جاهلة او فاشلة يتوقع فى تقديره أنها ستثير الضحك لأن الجمهور سيشعر بتفوقه عليها .

وأحيانا يتخذ الاحساس بالتفوق صورة قريبة منه وهى الاحساس بالنصر ، وهو احساس يتصل اتصالا وثيقا بالرغبة فى اشباع غريزة الانتقام . فمثلا يدبر المؤلف الهزلى شركا ما - كوعاء من الماء يقع فوق راس شخص ما - أو حفرة يقع فيها فرد من الافراد ، ويحرص على أن الذى يقع فى مثل هذا الشرك يكون من الشخصيات الهامة كاحد كبار الاثرياء أو أحد المتعجرفين ، وعندئذ ينتشى المتفرجون ارتياحا للاحساس بالانتقام لضعفهم او لفقرهم . ومن ثم بالنصر على من يبدو أفضل منهم .

وهذا هو تقريبا الاتجاه الذى ينتحيه فنان « الكاريكاتير » لاثارة الضحك ، فهو يعمد الى اختيار رسم يتيح للقارىء لذة الانتقام ، فتراه مثلا يدق على راس ملك تافه أرعن ، أو كاتب متعجرف فاشل ، ويسير دائما فى الاتجاه الذى يحلو للقارىء ، فيأتى رسمه مثيرا للضحك لأنه يشعر القارىء بالنصر والتفوق .

والقصص المضحكة التى يرويها الناس لاتخرج هى ايضا عن هذه القاعدة : ففى هذا اللون الهزلى ثلاث فئات من الشخصيات أمام المستمع او المتفرج :

الاولى شخصية المتحدث ، والثانية شخصيات القصة التى تروى ، والثالثة شخصيات المستمعين الذين يضحكون : فهؤلاء يضحكون لأنهم يشعرون فجاة بتفوقهم وبنصرهم اما على شخصية المتحدث او على شخصيات القصة التى يستمعون اليها أو على اشخاصهم انفسهم .

غير أن هناك لونا آخر من القصص المضحكة ، لاتربطه صلة وثيقة بنظرية التفوق هذه . ويتزعم هذا اللون «روبير لامورو» الذى يمتاز بفن خاص فى تاليف القصص المضحكة التى يرويها هو نفسه . ويتحدث عن فنه هذا قائلا : « اننى اصطنع نبرة الارتجال فى القاء القصة مع اننى اقوم باعدادها بتدبير دقيق احرص فيه على استخدام وسيلة لااعتقد انها جديدة ، انما قد اهملها الكثيرون . وهذه الوسيلة تنحصر فى استعمال

الفاظ ضخمة هائلة عند الحديث عن اشياء تافهة ، والعكس بالعكس :

فمثلا آخذ فى الصراخ والعويل ، والطم خدى واشد شعرى صائحة « بالهول الكارثة ! بالبشاعة النكبة ! بسبب بيضة «استوت» تماما بدلا من ان تكون «نص سوا» .. ثم بعد ذلك اطلق العنان لخيالى واتصور ابشع النتائج لهذه الحادثة : فمثلا هذا الزوج الغاضب على طريقة سلق البيضة يهجر زوجته واولاده وينزح بعيدا عنهم ليعيش وحيدا فى الصحراء ، يأكل عظام الجمال تحت ظل نبات شوكى ! »

اذن ففى راى روبير لامورو ان الفكرة الهزلية المثلى هى التى تبدأ بحدث بسيط تافه ، ثم ينتهى هذا الحدث بنتائج ضخمة لاتتناسب مطلقا مع هذا الحدث ، ومن ثم لايتوقعها احد من المستمعين . وهاهو ذا مثل من قصصه الاخيرة يوضح هذه النظرية : « اننا نسكن فى الطابق الأخير من عمارة كبيرة ، وفى يوم مااراد ابى ان يعلق لوحة على الحائط ، فكانت النتيجة أن العمارة نقصت طابقا ! » .

وفضلا عن اسلوبه الخاص فى تاليف القصص الفكاهية ، فهو يمتاز ايضا بطريقة فريدة فى سردها على المستمعين ، اذ ان نجاح هذا اللون من القصص يعتمد الى حد بعيد جدا على الالقاء ونبرات الصوت . فهو كما قلنا يلقى قصصه بنبرة عادية طبيعية ، وهذه النبرة بالذات هى التى تسمح له بأن يزج بالفكرة الهزلية فى القصة دون أن يتنبه الجمهور الى ذلك حتى يباغته الضحك .. فهو يقص ، بصوت كله براءة وسذاجة وطيبة ، اشنع الأحداث وابشع التفاصيل المزعجة ، دون أن يبدى اهتماما لكسر يحدث بساق انسان أو لكوب ماء . فيقول مثـــلا فى غير اكتراث على الاطلاق :

« لقد ضاعت منى حماتى فى الحناقة ، وسأذهب لاشترى واحدة بدلا منها » ! .

ويكتمل فنه فى اثارة الضحك بفضل الاشارات والحركات الرشيقة التى يلجأ اليها دائما .

ثم انه يستعين بوسيلة أخرى لا تخيب مطلقا فى اثارة الضحك وهى انه يتوجه بالحديث الى الجمهور ويشركه معه فى القصة . وهذه الوسيلة تروق جدا فى نظر الجمهور وترضى غروره ، ومن ثم تشعره بالتفوق وترتبط هى الاخرى بالنظرية التى سبق عرضها .

وكثيرا مايلجأ المؤلف الهزلى الى هذه الوسيلة التى تتطلب فنا

ممتازا من جانب الممثل نفســه . واذكر هنا على سبيل المثــال ممثـلا فرنسيا اسمه « ترانسوا بيريه » يلمع بشكل يدعو حقا الى الاعجاب فى الأدوار التى تسمح له بمخاطبة الجمهــور . ففى رواية «بوبوس» يظل بمفرده مدة ثلث ساعة يتحدث الى جمهور المستمعين . وحاليا يقوم هذا الممثــل نفســه بالدور الرئيسى فى رواية « ياجوج وماجــوج » فيلعب شخصية مزدوجة اشبه بشخصية الدكتور جيكل ومستر هايد ، فيدبر حيلا ومقالب ثم ينفرد بالجمهور لمدة ربع ساعة تقريبا ويطلعه على خباياه ونياته ، وهكذا يشبع رغبة المتفرجين فى معرفة حقيقة مايحدث ، ومن ثم يوحى اليهم بالاحساس بالتفوق على بقية اشخاص القصة ، ثم يأتى الضحك مسوقا بهذا الاحساس بالتفوق .

اننا لاندعى الالمام بجميع الوسائل التى يلجأ اليها المؤلف الهزلى لاثارة الضحك ، ولانزعم حصرها فى هــذا العرض العــاجل ، لذا فنحن نترك جانبا أشتات المواقف التى تثير الضحك مثل اللبس او الخلط بين الناس ، وطرق التلاعب والتنكر والتحايل عليهم ، والسخرية والتهكم منهم ، والمفاجآت التى تأتى على عكس مايتمنى الانســان الى غير ذلك من هذا المعين الزاخر المتنوع . غير انه توجد وسيلة تثير الضحك دائمــا ، وجديرة بان نشير اليها نظرا لأهميتها وشيوعها ، وهى وسيلة التكرار ، التكرار الآلى للعبارة او المشهد .

ولقد لجأ المؤلفون الهزليون فى جميع العصور الى هــذه الوسيلة التى لم تفقد جدتها فى اى وقت . واخذت هذه الوسيلة تصبح قاعدة مضمونة النتيجة منذ أن استغلها موليير فى جميع أعماله تقريبا ، ولقد تعرضنا للحديث عنها فى الموضوع السابق .

ولم يعت المسرح الحديث ادخال بعض التجديد على هذهالوسيلة كان يحمل التكرار متقاربا ليبرز اكثر الناحية المضحكة فى الشخص . وهنا اذكر أننى شــاهدت منــذ ســنوات قليلة رواية قدمتها فــرقة (Jacques Fabri)لم انس فيها مشهدا بسيطا يكاد يكون بدائيا ، وجميــع الفاظه عادية مطروقة ، الا انه اثار الضحك العنيف بين المتفرجين .

وكان المشهد عبارة عن امرأة تبكى وشــاب فلاح ســاذج يحاول مواساتها والتهوين عليها ، فيقترب منها قائــلا : « بس ، كفــاية ! بس كفاية ! » .

والمرأة تستمر فى البكاء ، فيعاود مواساتها محدثا تغيرا خطيرا فى لغته فيقول لها : « كفاية ، بس ! كفاية ، بس ! »

ولعلنا نتساءل لماذا يثير الضحك هذا الطراز من التكرار ؟ من المحتمل ان يكون السبب هو أن الشخصية التى تثير الضحك هكذا تبدو مثارا للسخرية بسبب عنادها واصرارها وجهلها ، ومن لم يبدو الجمهور متفوقا عليها فيضحك منها منتصراً .

وهكذا نلتقى مرة اخرى بالنظرية السابقة .

وان وسيلة التكرار هذه أكثر شيوعا فى السينما منها على المسرح ، فلقد كرستها السينما وجعلتها ركنا من أركان الفيلم المضحك ، والامثلة على ذلك لاحصر لها : فهذا مؤلف قصة يجعل شخصيته تجلس على كرسى مكسور عدة مرات وتسقط على الأرض فى كل مرة ، وذاك يترك احدى شخصيات قصته تصطدم بباب معين فى كل مرة يعبر ذلك الباب ، الى آخر ذلك .

ولكن السؤال الذى يساورنا حتما ونحن بصدد الحديث عن وسيلة التكرار هذه ، هو : كم مرة يجب أن تتكرر المبادرة الهازلة أو المشهد الواحد ، دون اخلال بالذوق ودون اضعاف لتاثير الضحك ؟ يقينا هذا سؤال يقلق بال المؤلف الهزلى ، ويجيبنا «رينيه كلير» على ذلك بقوله :

« يلجا المؤلف عادة الى تكرار المشهد الواحد ثلاث مرات ، وغالبا يكون موفقا ، ولكن يحدث أحيانا ان المرة الثالثة يجانبها التوفيق ، ترى لماذا ؟ اكان ينبغى على المؤلف ان يزيد تكرار المشهد الى خمس مرات ؟ لا يمكن لأحد أن يتكهن بشىء من ذلك ، ولا يمكن لأحد أن يتنبأ بأن الضحك سيحتفظ بخطه التصاعدى أو يتوقع هبوط هذا الخط عند نقطة معينة . انما غالبا مايتوقف نجاح وسيلة التكرار على مهارة الممثل وفنه : فمثلا مع لوريل وهاردى ، نحن على يقين من اننا سنضحك ، فالضحك مهما بدائى فى ضخامته ، الا انهذه الضخامة البدائيةاصبحت قوة جارفة » .

ومهما يكن من امر ، فمن المسلم به انه يجب اطلاقا عدم التمادى أو المغالاة فى استغلال اية وسيلة من وسائل اثارة الضحك مهما بلغتدرجة نجاحها .

هذا فضلا على آن كل مؤلف هزلى ، حريص على اثارة اعجاب جمهوره ، يلتزم دائما قاعدة مطلقة ، لايحيد عنها ابدا ، وهى انه لاينبغى تقديم عنصرين فكاهيين متلاحقين ، بل يجب ان يفصل بين كل مشهدين مضحكين ، بما يطلق عليه باتيول اسم «الحشوة» . وليس الغرض من

ذلك هو أن يفسح للمتفرج مجالاللاستمتاع بالضحك فحسب ، بل هناك ايضا تعليل علمى ونفسانى ، وهو اتاحة الفرصة للجهاز الذهنى الذى يصدر عنه الضحك ليقوم بعمله ، اذ أن الضحك يحدث على اثر مقارنة او ايجاد علاقة بين الضاحك وشخص آخر امامه .

وخلاصة ما تقدم ، ان الانسان يضحك عادة حين يحس بالتفوق وبالنصر ، فاذا كنا نحب القصص الهزلية فى المسرح او السينما ، فليس السبب كما نظن أحيانا لانها تسلينا وتنسينا متاعبنا ، فهذا تعليل ظاهرى ، انما فى الواقع لانها تشعرنا بالتفوق وبالنصر .

انها لحقيقة مسلم بها أن القصة الهزلية تريح أعصابنا حقا ، لانها تعرض لنا شخصيات رسمت وقدمت لنا لتقنعنا بتفوقنا عليها فى كل موقف ، وهذا الاحساس بالتفوق ـ بالرغم من انه مؤقت ، وبالرغم من انه يستند الى سلسلة من الاحداث المفتعلة ـ أثره طيب جدا على النفس ، وخاصة اذا وفق المؤلف والممثل الى ادخال هذا الاحساس على قلب متفرج أعياه العمل طيلة الاسبوع أو استبد به القلق على مصير ثروته ، او خيم عليه القنوط بسبب عدم وفاء أحبائه واخوانه ، او ما شابه ذلك من متاعب ، بل ان القصة الهزلية تعمل عمل الدواء فى بعض الامراض النفسية ، وانهيار الاعصاب وفقدان الشهية .

ان الشخص الذى فقد الامل ، اى الذى بات يشعر بان الحياة تغلبه على أمره وبأن الناس جميعا متفوقون عليه ، إذا أثرنا الضحك فى نفسه فاننا نرد اليه ، ولو الى حين ، احساسا بالتفوق على فرد من الافراد أو على جماعة من الاشخاص ، ويمكن أن يولد فيه هذا الاحساس ـ بصفة مؤقتة على الاقل ـ طاقة جديدة من الثقة فى النفس والشجاعة على مواجهة الحياة .

## ٣ ـ المؤلف الهزلي

**الضحك** في عرف الفلاسفة هو النتيجة المادية المحسوسة لعملية ذهنية معنوية، وهذه العملية ايجاد علاقة بين أمرين. ولما كانت القدرة على ايجاد العلاقة بين أمرين هي التعريف الأصيل لكلمة العقل فمن الطبيعي ان يكون الضحك من خصائص الانسان وحده .

غير ان هذه القدرة على ايجاد العلاقة بين أمرين تتفاوت في مداها وفي مستواها بين مختلف الناس على حسب حظهم من الذكاء وسرعة البديهة ، وقسطهم من الثقافة وسرعة الادراك، لذا لايتسنى للناس جميعا أن يتساووا في هذه القدرة على إيجاد العلاقة بين أمرين ، تلك القدرة التي يفعلها يحدث الضحك ، ولايمكن أن تتوافر هذه القدرة لدى الناس جميعا بالسرعة نفسها وبالنجاح عينه .

لذلك يحرص المؤلف الهزلي على ان يأخذ في الاعتبار هذه الحقيقة ، وهي أن الضحك ظاهرة نسبية وشخصية مطلقة ، ولما كان جهور المتفرجين في السينما أو في المسرح ينتمي الى شتى الطبقات الاجتماعية والى ألوان المستويات الفكرية ، فضلا على تباين الأعمار والأمزجة ، تعين على المؤلف الهزلي أن يعمل على الوصول الى جميع الأوساط والتأثير على جميع العقليات . ومن هنا جاء اهتمامه الدائم بالتفكير في الجمهور .

والجمهور في جميع الازمان ـ أيا كان مستواه وسواء أكان سطحيا سهل الارضاء ، أم قاسيا يتعذر ارضاؤه ـ يتوق دائما الى مشاهدة أو سماع ما يثير الضحك ، والضحك بأقوى معانيه ومن الأعماق .

هذا حديث عام ، فلنحاول الآن ان نحدد اطارا للمؤهلات التي يجب توافرها لدى المؤلف الهزلي :

هل يجب ان تكون لديه « الموهبة الهزلية » لكي يوفق الى اثارة

الضحك ؟ يجيبنا بالنفى عن هذا السؤال علم من اعلام التاليف الهزلى فى فرنسا اسمه « مارسيل بانيول » : ففى رأيه أنه لا توجد موهبة هزلية ، انما توجد « القدرة على الملاحظة » ثم يمضى بانيول فى تحليل بعض شخصيات رواياته فيقول : انه يعرف قرائنهم فى المجتمع ، وما كان عليه الا ان يرقب حركاتهم وسكناتهم ، ثم يسجل اقوالهم وتعليقاتهم ، وكذلك اقوال وتعليقات المحيطين بهم ليصل الى تصوير شخصيات هزلية تثير الضحك فى نفوس الجمهور الذى يطيب له دائما أن يجد فى شخصيات القصة انعكاسا حيا لما يراه كل يوم .

ولكى نوضح أكثر الدور الذى تقوم به « القدرة على الملاحظة » فى التاليف الهزلى ، نتامل أولا العمل الذى يقوم به رسام « الكاريكاتير » . حينما يقدم لنا فنان «الكاريكاتير» شخصية معروفة لنا ، لا يرسم خطوطه مطلقا على ضوء صورة فوتوغرافية . فليس فى عرف هذا الفنان تصوير ابعد من الحقيقة وأبعد عن اعطاء الشبه الحقيقى للشخص من صورته الشمسية . ولكى يثير الرسم الكاريكاتيرى الضحك ، يجب طبعا أن يكون مشابها للشخص المرسوم ، ولكى يتسنى للفنان ابراز الملامح الخاصة بمن يرسمه وخطوط قامته وطريقة وقفته ، يتحتم عليه أن يكون قد رآه شخصيا ، ورآه وهو يتحرك ويعمل، اذ ان السكون حالة لا تثير الضحك، وهكذا يرقب هذا الفنان الشخص الذى يريد أن يرسمه ، ثم يسجل عنه ناحية أو ناحيتين فقط ، وخاصة الناحية التى اذا ما ضخمت وبولغ فيها تكفى خلق الشبه واثارة الضحك . لذا يرتكز الرسم الكاريكاتيرى على مبدأين ، هما : التبسيط والتضخيم .

وفى الواقع هما مبدأ واحد : فما التبسيط سوى سبيل لابراز التضخيم فى ناحية معينة ، وفى النهاية تلزم هذا الرسم الكاريكاتيرى فكرة ، اذ يجب أن يذهب الفنان الى ما هو أبعد من مجرد اثارة الضحك بالملامح وان تكون لديه فكرة يريد التعبير عنها عن طريق هذا الرسم .

وهذا هو تقريبا الدور الذى يقوم به المؤلف الهزلى ، فهو يحرص على ان يلتقط بفضل « التبسيط » بعض النواحى المضحكة ثم « يضخمها » ويغالى فيها ليبرزها أكثر ، وأخيرا يغذيها بأفكار شائقة ومرحة .

وهكذا لا تكفى قوة الملاحظة بمفردها ، بل يجب أن تدعمها روح الابتكار اذ ينبغى أن تتوافر لدى المؤلف الهزلى القدرة على الابداع والابتكار ، وليس المقصود بهذه القدرة هو خلق ما هو جديد حتما ، انما على الاخص

اشاعة الحيوية فى مختلف الأفكار ـ مهما تكن مطروقة ـ وتقديمها نضرة يقظة ، تنبض بالحركة والحياة •

فلا يوجد شيء مضحك فى ذاته : انما يمكن ان يصبح كل شيء مضحكا بفضل المعنى الذى يكسبه اياه المؤلف ، اذن فمصدر الضحك ليس فى الحدث ذاته ، انما فى الشخصية ومدى تفاعلها مع الأحداث ؛ لذا يحرص المؤلف الهزلى على أن يجعل هذه الشخصية تتحرك وتتكلم ليكشف عن الناحية المضحكة فى الأحداث ويبين ما يثير الضحك فى هذه الشخصية •

ولقد اعتمد بعض كتاب القصة الهزلية على قدرتهم على الملاحظة عند التأليف ، ولم يكترثوا بحبك القصة وبنائها فى المقدمة والخاتمة • وابرز مثل تعرفه لهذه الفئة من المؤلفين هو « روبير لامورو » الذى عرف فى فرنسا أولا كمغن ثم اشتهر كممثل يروى القصص المضحكة ثم كمؤلف مسرحى وسينمائى •

وان قصة حياته تعتبر هى نفسها قصة هزلية تحققت بفضل قدرته على الملاحظة :

لقد بدا حياته موظفا فى شمال افريقية ، ولكى يسرى عن نفسه لفحات الحر أخذ يؤلف أغانى حزينة ، وعندما عكف على تفهم الحياة ومراقبة الناس من حوله تطورت أغانيه من الأنين الى الضحك ، وكان هذا هو المصدر الأول لنجاحه، وعندما عاد الى باريس كان يؤلف الأغانى الخفيفة ويعطيها لمغنين محترفين يمتازون بحسن الأداء وبالصوت الجميل • وفى أحد الأيام، على اثر مرض أحد المغنين، طلب اليه مدير المسرح ان يقوم هو نفسه بغناء اغنيته المسماة «المترو» • فحينما وقف على خشبة المسرح اضطر الى التحدث الى الجمهور الذى جاء ليستمتع بفن وصوت جميلين، ليعتذر له وليسامره ويعده بلباقة لسماع صوت غير مرغوب فيه ، فضجت القاعة بالضحك على اثر حديثه ، اذ كان موفقا فيه الى حد أن ناداه مدير المسرح وقال له :

« صحيح ان اغنيتك جميلة ، ولكن ما رأيك لو حذفت منها بعض المقاطع فى النهاية لكى تطيل من الحديث فى البداية امام الجمهور ؟ » وبالتدريج انتهى الى حذف جميع مقاطع الأغنية واكتفى بمسامرة الجمهور، الى ان اصبح فنانا فى القاء القصص المضحكة على الجمهور !

ومن ثم لم تكن امامه سوى خطوة واحدة يخطوها ليصبح مؤلفا لقصص هزلية ، فبدلا من آن يروى قصة يكون هو الشخصية الوحيدة

فيهـــا التى تتكلم ، ينتقل الى ادخال حوار بينه وبين شخصيات أخرى ، ثم يضع حوارا للشخصيات كما يراها هو ، ثم فى النهـاية يكتب قصة للشخصيات حرة طليقة بعيدا عنه .

ولقد قدم « روبير لامورو » فى خريف سنة ١٩٥٩ مسرحية هزلية فى باريس عنوانها « بلبل يغنى » وحين سأله النقاد عن طريقته فى كتابة القصة الهزلية ، أجاب بأنه لا يتبع أية طريقة معينة ، بل يبـــدأ بفكرة تختمر فى ذهنـــه ، أو بحدث عادى من أحـــداث الحيـــاة ــ كحدث تعطيل السيارة لعدم وجود بنزين بها كما فعل فى هذه الرواية الأخيرة ــ ثم ينسج حول هذه الواقعة الأحداث الطريفة معتمدا على قوة ملاحظتـــه للمجتمع وما يجرى فيه من متناقضات .

غير أننا نخطىء اذا اعتقدنا أن قوة الملاحظة والقدرة على الابتكار تكفيان لنجاح المؤلف الهزلى ، اذ يجب أن يتوافر لديه ما يمكن تسميته « بالحـاسة الهزلية » فهى أشـبه بغريزة تسـيطر على أسلوب الـكاتب القصصى فى التفكير وطريقته فى النظر الى الأمور ، فتجعله يرى كل شىء خلال خفة الروح الغريزية التى لديه ، ويلتقط تلقائيا الناحية المضحكة فى حدث من الاحداث ويصور ، بفضل استعداده الطبيعى ، الجانب الهزلى فى شخص من الأشخاص .

ولا تتجلى هـــذه الحاسة الهزليـــة فى استخدام الوسائل التى تثير الضحك ، انما تتجلى على الأصح فى فن الاختيار والحذف ، فمن بين جميع الافكار التى تعرض للمؤلف الهزلى ، وجميع الأحداث التى تسجلها قوته على الملاحظة يجب أن يتوافر له الذوق السليم المرهف فى انتقـاء الطريف الممتع ، وحذف السقيم والمبتذل ، كما يجب أن تتوافر له قوة الأعصـاب لحذف بعض الأفكار الشائقة والتضحية بها كلية ، وعرض بعضها الآخر عرضا سريعا ، تلك هى الحاسة الهزلية التى يختص بهـا المؤلف الهزلى الموفق .

فحين طلب الى « كارلو ريم » أحد مؤلفى الأفلام الهزلية فى فرنسا ، أن يقدم نصيحة لمؤلف ناشىء قال : « لتحذر الـكلمات التى تكشف عن وجود المؤلف ، فهذه الكلمات تمزق الشاشة وتحتم بعد ذلك رتقها » .

لذا نرى « روبير لامورو » يشـكو من عجزه فى هـــذه الناحية عن التخلص من شخصه كمؤلف حينما يكتب حوارا ، فيقول : « اننى أكتب دائما على ضوء طريقتى الشخصية فى الالقاء ، والصعوبة الكبرى التى أعانى

منها ـ ولست أدرى هل كنت قد وفقت فى التغلب عليها بعض الشيء ـ هى ان أكتب أدوار الشخصيات الأخرى دون أن يغيب عن ذهنى انهم هم الذين سيمثلون هـذه الأدوار ولست أنا ، وانني من ثم لن أستطيع أن أعينهم على الالقاء بنبرات صوتى وتعبيرى وحركاتى الخاصة بى » .

والآن نتسـاءل : هل المؤلف الهزلى عنـدما يكتب يتعمد تدبير مواقف معينة واستخدام الفـاظ معينة ليثير الضحك حين يشـاء ؟ وهل يبـذل جهدا خاصا يرجو من ورائه اثارة الضحك ؟ أو هو يكتب بشكل عادى وفقا لطريقته الطبيعية ، ثم يأتى الضحك من تلقاء نفسه ؟

اننا فى الواقع نميل الى الاعتقاد بأن المؤلف الهزلى يوفق فى عمله بقدر ما يبذل من جهد ، ولكن أئمة التاليف الهزلى يقررون عكس ذلك : فمثلا يقول بانيول : « ان كل ما كتبت بدون عناء وبدون مجهود خاص يثير الضحك ، مثـل روايتى « توباز » و « ماريوس » على حين أن رواية « يهوذا » قد أخفقت بالرغم من المجهـود الجدى الذى بذلته فى كتابتها وبالرغم من اصرارى عندئذ على تأليف رواية قوية ممتعة » .

ونعتقد أن تعليل ذلك ليس هو أن المجهود والاهتمام المركز يجلبان الفشل والاخفاق . انمـا يحدث غالبـا أن القصـة التى يخصها المؤلف بمجهـود جدى تشـعر القـارىء أو المستمع بهذا المجهـود ومن ثم يبدو فيهـا التكلف والاصطناع . وهذا قصور فى بذل المجهود ، فالجهـد المتكامل هو أن تعمل على محو آثار ما بذلت من جهد ، لترقى بالانتاج الى درجة البساطةالطبيعية التىهى قمة العمل الفنى ، وكما قال «شيشرون»: « انه لمن الفن أن يبدو العمل خاليا من الفن ! » .

ويظن بعض النـاس ان المؤلف الهزلى ان كان يمزح وهو يؤلف ، فان قصته تشيع حتما المرح فى الجمهور ، ولكن هذا الزعم بعيد كل البعد عن الحقيقـة ، فالمؤلفون الهزليون بلا استثناء يجمعون على ان أحدا منهم لا يمكن ان يتكهن بانه حتما سيثير الضحك من هذا الموقف أو ذاك ، وان أحدا منهم لا يستطيع أن يجزم بمصير قصـته وهى ما تزال مخطوطة على الورق . وفى اعتقادهم ان المؤلف الذى يوفق الىاثارة الضحك فى موقفين من بين ثلاثة مواقف كان يأمل لها النجاح الهزلى ـ يعتبرونه بحق مؤلفا ناجحا .

ثم ان كاتب القصة الهزلية فى السينما لا يمكن أن يحكم بمدى نجاح قصته ما دامت لم تعرض امام الجمهور . فمنذ اللحظة التى يعرض

فيها الفيلم امام الجمهور فقط، يبدأ الفيلم فى الوجود ويتجلى مدى النجاح، أى مدى امتداد موجة الضحك بين أرجاء الفيلم .

ففى الواقع يتحقق الضحك بالتعاون والتضامن بين الجمهور والمؤلف. فالجمهور فى مجموعه يعرف عن الضحك أكثر مما يعرف المؤلفون ، اذن لا بد من جمهور لكى يحدث الضحك . ومن المسلم به أنه من الأيسر أن تضحك جماعة من الناس من أن تضحك شخصا بمفرده ، فالناس يضحكون مما يرون ومما يسمعون ، ولكنهم فى الوقت نفسه يضحكون لا شعوريا عندما يرون الآخرين من حولهم يضحكون . ولعل تعليل ذلك هو «العدوى» التى تتفشى فى صورة عاصفة عصبية هى الضحك .

غير انه يوجد تعليل آخر نفسانى : ذلك أنه لما كان الضحك تعبيرا عن الشعور بالتفوق فلا يوجد من يرضى أن يكون أقل تفوقا من جاره ، لذلك نشاهد البسطاء من الناس يضحكون فى السينما أو المسرح بقوة وبملء الحرية وكأن بينهم مسابقة فى الضحك . على نقيض المتفرجين المثقفين الذين يدققون فى تصرفاتهم ، فهؤلاء يأبون الضحك بصوت مرتفع اذ ليس من اللياقة أن ينادى الانسان بتفوقه على الآخرين ويعلن على رءوس الأشهاد أفضليته أو نصره عليهم .

واخيرا نود أن نعرض لعلاقة المؤلف الهزلى بالممثل : هل كاتب القصة الهزلية ، حين يبتكر الافكار وينتقى الاحداث ، يكون متأثرا بشخصية الممثل الذى يفكر فى أن يسند اليه هذا الدور أو ذاك ؟

يكاد يجمع المؤلفون على أنه لا ينبغى التفكير فى ممثل معين . بل لقد برزت ظاهرة فى الفن الهزلى حاليا ـ سواء فى السينما أو فى المسرح ـ وهى أنه لايكاد يوجد ممثل يستحيل أو يتعذر أن يحل محله ممثل آخر ، لذا فهم يؤثرون كتابة ما يسمونه « بالقصة الشاملة » وهى القصة التى تتعاون فيها الاحداث والمشاهد والمواقف من ناحية ، والشخصيات من ناحية أخرى ، على خلق الجو المضحك .

ولكن ليس معنى هذا اطلاقا أن تجحد قيمة الممثل الهزلى أو ينتقص من أهميته ، بل على العكس من ذلك : فالمؤلفون أنفسهم يجمعون على خطورة مكانته لضمان نجاح الرواية ، فهو الذى يضفى على القصة هذا السحر الغامض ، ويخلق هذا الجو الذى لا تحدد معالمه الالفاظ ، ويشيع هذه الحياة المتقدة ، وهذا بعض ما تتضمنه الموهبة الهزلية التى لا غنى عنها للممثل اللامع . فالفضل يرجع الى الممثل الموهوب فى ابراز ما فى

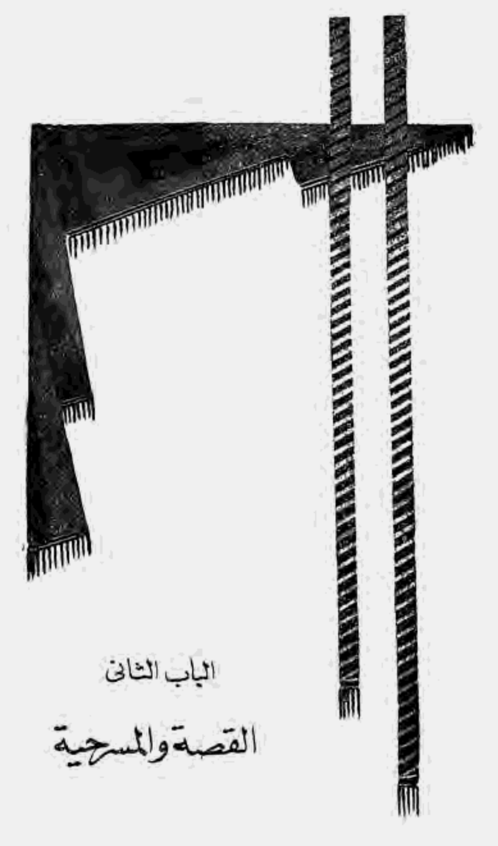
الأحداث أو الشخصية من عنصر مضحك ، ومن المحتمل جدا أن تمر هذه العناصر المضحكة فى أثناء القراءة فلا يضحك منها أحد ، أو قد تثير بعض الضحك السطحي لو قام بأداء الدور نفسه ممثل من الدرجة الثانية ... ولقد قال ذلك « روبير لامورو » : « ان طريقة الأداء على المسرح تفوق الألفاظ التى تؤدى » . فلاغرو ان سمعنا بعض مؤلفى القصص السينمائية يشكون قلة أو ندرة الممثل الهزلي الناجح الذى يترفع عن الابتذال الرخيص . ولقد قال رينيه كلير : « ان لديه أكثر من سيناريو ينتظر الشخص أو الشخصية الصالحة له » .

وهناك ظاهرة جديرة بالملاحظة وهى أن بعض الممثلين الهزليين يتألقون بنجاح على المسرح ، وليس حالهم كذلك على الشاشة ، هذا لان اثارة الضحك على المسرح تتوقف غالبا على الالفاظ على حين أنها على الشاشة تعتمد غالبا على المشاهد ، وليس من المؤكد ان يوفق الممثل المسرحي الى اثارة الضحك بمشاهد وحركة لا تدعمها الالفاظ . ونذكر بهذه المناسبة ان كبار ممثلي المسرح،حين يؤدون أدوارا فى الافلام الهزلية، يرون أنفسهم مضطرين الى العناية بتهذيب أدائهم عند تصوير لقطة مكبرة ، ولعله بفضل هذه اللقطات أمكن السينما أن تصقل فن الأداء الهزلي وتسمو به .

بقيت كلمة عاجلة عن الدور الخطير ، بل الرسالة النبيلة التى يشترك فى أدائها للمجتمع المؤلف والممثل الهزلي : فليس انبل من اشاعة المرح فى نفوس الذين سيموتون عاجلا أو آجلا ، واثارة الضحك فى قلوب من نكبوا أو سينكبون بكارثة من الكوارث ! ذلك الرجل الذى يعمل على أن ينسى الناس — ولو الى حين — صنوف الأمل والتعب والقلق بل والموت .. ذلك الرجل الذى يضحك أشخاصا لديهم عشرات الاسباب التى تدفعهم الى البكاء !

ان رجلا كهذا يمنح الناس قوة لمواجهة المشاكل ويجدد عزيمتهم على الكفاح ، بل يتفرد الممثل الهزلي بفضل آخر ، وهو أنه عندما يؤدى دورا هزليا انما يضحى بكبريائه ليخفف عن الناس آلامهم .

ولعل هذا كله هو الذى حمل «مارسيل باتيول» على القول — فى شىء من المغالاة — ان الفنان الأصيل الذى يثير الضحك فى قلوب الناس ويسرى عنهم جدير بان ترفعه الى مراتب الابطال العظماء ، فنقول : البطل العظيم موليير ، والبطل العظيم شارل شابلن !



الباب الثانى

# القصة والمسرحية



## ١ ـ مقومات المسرحية بالقياس الى القصة :

كان ادباء العصر الكلاسيكي فى القرن السابع عشر بفرنسا يؤمنون بضرورة التمييز بين الفنون الأدبية ، وكانوا على حق فى ايمانهم هذا .

فكما ان كل آلة موسيقية تبعث نغما معينا يختص بها ، فكذلك كل فن من فنون الأدب له خصائصه فى التعبير وقدراته على تضمن موضوعات خاصة به والايحاء بمشاعر معينة ، فكل ما يتلاءم مع القصة ويتمشى مع الفن القصصى لايجد له مكانا فى المسرحية ولا يتمشى مع الفن المسرحى ، ولايضاح هذه الفكرة نتأمل قليلا فى طبيعة المسرح وفى لون المتعة التى يبعثها فينا المسرح .

كان ارسطو يرى اختلافا واضحا بين الادب القصصى او الروائى ، وبين الادب المسرحى ، فبالرغم من أن محاكاة الطبيعة وتقليـدها هى الأساس والمبدأ المشترك بين الادبين ، فان الادب القصصى يحاكى الطبيعة عن طريق السرد والرواية ، اما الأدب المسرحى فيحاكيها بعرض شخصيات حية تروح وتغدو امام المتفرج .

ولكن التمييز بين الأدبين ليس بهذه البساطة الظاهرة ، فالمشكلة أكثر تعقيدا فقد يعرض لنا الأدب القصصى شخصيات تحيا وتتحرك وتعمل ، فتتوافر بذلك أجزاء مسرحية فى القصة او الملحمة ، وخاصة عندما يقدم المؤلف حوارا بين الشخصيات أو يصور مشهدا من المشاهد ، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى قد تتضمن المسرحية حديثا مطولا يصف منظرا او موقفا من المواقف ، أو يروى حدثا من الأحداث ، فكأنها بذلك تدخل فى اطار الأدب القصصى .. اذن ليس سـهلا أن نفصـل بين الأدبين

القصصي والمسرحي على أساس أن الأول يحوي سردا قصصيا والآخر يقوم على الحركة والأحداث .

بل لعل من الأصوب أن نحصر الفرق بين الادبين في ضرورة وجود وسيط بين المؤلف والجمهور في الادب المسرحي ، وأعني به الممثل . ففي الأدب القصصي لاوسيط بين المؤلف والقارىء ، اللهم الا القصة نفسها ، حتى في حالة وصف مشهد من المشاهد أو سرد حوار ما في القصة فلا يوجد من يقوم بتمثيل هذا المشهد او ذاك الحوار ، انما يلجأ المؤلف الى انتقاء الفاظ ترسم خطوط الشخصية وتوحي بحركاتها ونبرات صوتها ، ثم يفسر القارىء هذا كله على حسب ذوقه الشخصي ويستعين بنصيبه من الخيال على تصور المشهد وكأنه يمثل الموقف لنفسه ، وتظل هذه الشخصية التي يرسمها المؤلف القصصي مجرد صورة في مخيلة القارىء ، تتفاوت في الوضوح والحياة على قدر فن المؤلف وخصب الخيال لدى القارىء .

أما في العمل المسرحي فيتعين أن يقوم بين المؤلف والمتفرج طرف ثالث هو الممثل . فالمؤلف القصصي عندما يصف موقفا أو يروى حدثا من الأحداث انما يفعل ذلك عادة على لسانه هو كما لو انه شاهد هذا الموقف أو ذلك الحدث ، على حين أنه في العمل المسرحي حينما تقف الشخصية على خشبة المسرح وصف المشهد أو سرد الحديث انما تفعل ذلك بصوت انسان ينفعل بما يفور في المسرحية وينقل هذا الانفعال الى اعصاب المتفرج ، فيتحد اللفظ بنبرات الصوت وتندمج شخصية الممثل في أحداث المسرحية وينطبع هذا كله صورة واحدة في نفس المتفرج .

فمثلا في مسرحية « بريتانيكس » *Britannicus* شقيق نيرون ـ للشاعر المسرحي « راسين » Racine يقف نيرون ليصف أول لقاء له مع « جونى » Junie ويحلل الصورة التي انطبعت في ذهنه عنها ، فيقول في المشهد الثاني من الفصل الثاني :

« شاهدتها في تلك الليلة قادمة الى هذا المكان مكتئبة ، ترفع الى السماء عينين قد بللهما الدمع ، تتألقان على ضوء المشاعل ونصال السيوف ، وجدتها جميلة فتانة ، ذات حسن غير مجلوب ، فلم تأخذ من زينتها الا ما يتيسر للغادة الهيفاء عندما تنتزع قسرا من فراش النوم .

ماذا عساى أن أقول ؟ لعل هذا المنظر الذى لا تكلف

فيه ، والظلال والمشـــاعل ، والصراخ والصـــمت ، ومنظر مغتصبيها العتاة البشع ، قد ابرز كله مافي عينيها من فتنة الحياء والخجل ، ومهما يكن من أمر ، فلقد سلبتني عقلي هـــذا الجمال الرائع ، ولما اردت ان اتحدث اليها ، ضلت الالفـــاظ طريقها الى لساني ، واعترتني دهشة بالغة ، فظللت في مكاني صعقا • ثم اذنت لها بالذهاب الى جناحها ، وتوجهت انا الى جناحي •

وفي وحشة الوحدة ، حاولت عبثا ان ادفع صورتها عن خيالي • ولكنها كانت تتجسم أمام عيني ، فظننت انني اتحدث اليها ، احببت فيها كل شيء ، حتى الدموع التي كنت اغرق بها عينيها ، واحيانا كنت اطلب اليها العفو ، ولكن بعد فوات الأوان ، فلجأت الى الاستعطاف والتنهد ، بل الى الوعيـــد والتهديد ، وهكذا شغلني هذا الحب الجديد ، فلم يغمض لي جفن وباتت عيناي ترقبان طلوع الشمس » •

ان نيرون هو الذي رأى هذا المنظر ، وهو ماثل أمام المتفرج بلحمه ودمه يصف بالقياس الى نفسه هذا المشهد الذي رآه ، فتتخذ الصورة معنى شاعريا ومسرحيا في آن واحد ، ولا يلبث الحديث أن يصبح حدثا واللفظ حركة تنبض بالحياة •

ولكن قد يقول معترض : ان المسرحية ليست معدة للتمثيل فحسب، بل هي نص قابل للقراءة شأنها شأن القصة ، وان دور النـــاقد الفني للمسرحية ينصب أولا على دراسة نص المسرحية بين جدران مكتبه قبل أن يراها تمثل على خشبة المسرح ، وقبل أن يعلق عليها كـمسرحية تمثل ، اى ان المسرحية تعنيه كنص في الأدب المسرحي اكثر مما تعنيه حـــوارا في أفواه الممثلين •

هذا صحيح ، ولكن الناقد الذي يمتاز بالحس المرهف ، وقد عرك المسرح والف جوه يمكنه ــ حين يقرأ نص المسرحية ــ أن يتذوق جمـــال الأسلوب فضلا عن قدرته العالية في أن يتخيل التمثيل والأداء فيندمج مع شخصيات المسرحية وكأنهم يتحدثون اليه ويتحركون امامه ، وهنـــا يمكننا ان نشبه نص المسرحية بمخطوط المقطوعة الموسيقية ، بمعنى ان الموسيقي الممتاز حين يقرأ «نوتة» الموسيقى يمكنه ان يشعر بلذة ذهنية او روحية بل ويتخيل مدى المتعة الصوتية التي تبعثها هـــذه الرموز الموسيقية حين تعزف أمام الجمهور • اذن قد تكفي قراءة المسرحية للكشف

عن نواحى جمالها من حيث الأسلوب والفكرة ، ولكن هدف المسرحية لايقف عند هذا الحد الذى تقف عنده القصة ، فعلى حين أن النص المكتوب هو غاية القصة ، وأنها لاتنشد سوى عينى القـارىء وذكائه ، نرى أن المسرحية تذهب الى أبعد من ذلك ، فلا تكتفى بقدر من المتعة تثيره عند القراءة ، وانما تود أن تكشف عن قيم أخرى فنية لاتتجلى الا على خشبة المسرح ، ولا تتألق الا فى أداء الممثلين : فكما أن جوهر «السيمفونية» الكامن فى الاعماق لايبرز بكل روعته الا اذا صـدر عن آلات الفرقة الموسيقية واضفى عليه قائدها من غنى حساسيته الموسيقية ما يكمل أركان العمل الموسيقى ، كذلك نرى أن جوهر المسرحية فى حاجة الى صوت الممثل ليتجلى فى ملء كيانه وقوته .

ومن هذا يتضح أن مايميز الأدب المسرحى عن غيره من ألوان الأدب هو ضرورة وجود الوسيط ويقول فى هذا الممثل الشهير « لوى جوفيه » : « ان فن الاخراج ، ووحى الكاتب وأسلوبه ، وأداء الممثلين ، وانفعال الجمهـور ـ هـذا كله مرتبط بتدخل الوسيط ، أى بتدخل الممثل . فالممثـل ـ كما يقـول أفلاطون ـ هو الحلقة الوسطى فى السلسـلة التى تربط بين المتفرج والمؤلف » .

ولعل هذا التفسير من شأنه أن يطبع العمل المسرحى بمظهر اللبس أو الازدواج ، فلم تعد المسرحية من عمل مؤلفها فحسب ، بل أصبحت الى حد بعيد ، من عمل ممثلها ومخرجها كذلك .

والى حد بعيد أيضا يمكن القول بأن القصة الواحدة تصبح عدة قصص بعدد قرائها .. فكل قارىء يضفى على القصة سلسلة من الصور المختلفة على حسب شخصيته واستعداده ، ويرى فى أحداثها صـلات واشارات ، وفى معانيها قيما ودروسا تتفاوت على حسب مستوى ثقافته وذكائه .

ومع ذلك فان كان المؤلف القصصى معرضا لأن يرى شـخصية قصته مشتتة بين شخصيات قارئيهـا ، فان المؤلف المسرحى يتعرض أكثر منه لهذه الظاهرة ، فقارىء القصة شخص اعزل امام مؤلفهـا يستسلم لتوجيه المؤلف فى معظم الأحيان ، اما المتفرج فغالبا ما ينسى مؤلف المسرحية ليستسلم لانفعالات الممثل نفسه ويتأثر بفن هذا المخرج أو ذاك .

هذا الى أن النص المسرحى يتشكل من حيث قيمتـه وتأثيره على الجمهور على حسـب فن المخرج وأداء الممثلين له ، وغالبا ما يحدث أن النص

الواحد يتعدد اخراجه وتمثيله بصور مختلفة تتفاوت وتتباين معه قيمة النص وصداه في نفس الجمهور .

ومن هذا نخلص الى أن النص المسرحي ليس في الواقع سوى « حجة » يستند اليهـــا المخرج والممثل في خلق عمل مسرحي فني . ولكن اذا سلمنا بهذه الفكرة فاننا نصطدم بدعاة المسرح المكتوب الذين يقدسون النص ويحلونه مكان الصدارة قبل التمثيل ، وهم ليســوا بالقلة ، ويقتضي الانصاف أن نسلم بصحة نظريتهم .

فمثلا يرى « هنري بيك » : « ان المسرحية الحقيقية هي المسرحية الجديرة بأن توضع في مكتبه » .

ويقول « كورتلين » Courteline « ان أهم ما يجب أن يحرص عليه المؤلف المسرحي هو أن تكون مسرحيته المكتوبة صالحة للقراءة بعد أن يراها الجمهور على خشبة المسرح » .

ويذهب الناقد المسرحي « بيير بريسون » الى القول بأن « المسرحية عمل مكتوب قبل أن تكون عملا منطوقا : فالمسرحيات الكبرى تبرز في مقدمة ما تضـمه المكتبات ، وليـس التمثيل بالقياس اليهـا الا حدثا عارضـا أو كماليا » .

ولا يمكن الادعاء بأن حماة النص البحت ليسوا على حق . فيقينـا يجب أن نسلم بأن المسرحية الأصيلة القوية لا ينبغي أن تكون صالحة للتمثيل أو السماع فحسب ، بل يجب ان تكون قابلة للقراءة والتأمل . فان لم تكن كذلك ، وان لم يتميز النص بنقاء اللغة وجمال الأسلوب ـ فلن يصمد على مر الزمن ، بل سرعان ما يخبو ويندثر ، وكثيرا ما سمعنا عن مسرحيـات ناجحة على خشـبة المسرح لم تلبـث أن اختفت من عالم الأدب لأنها لم تكن نصوصا ذات أسلوب رصين جميل . ومن ثم أمسكت الاجيال اللاحقة عن تمثيلها . وعلى عكس ذلك نرى أن المسرحيـــة التي تخلد عبر الأجيال والتي تعود الى خشبة المسرح في كل العصور هي المسرحية التي تشبع متعة القارىء في خلوته بفضـــل جمال لغتهـــا وأسلوبها .. وهذا ما نلمسه في مسرحيات « كورني وراسين وشكسبير وتشيكوف » وامثالهم لأنهم في مصاف كبار الأدباء .

غير أن هذه النظرية بالرغم من سلامتها ، يجب الا تنسينا أن النص المسرحى معد للتمثيل أصلا وأننا نحكم عليه بالعقم لو حرمناه من أضواء المسرح ، فتمثيل النص المسرحى ليس حاشية كمالية تضاف اليه عرضا ، انما التمثيل متصل بجوهر المسرحية بل عليه يقوم كيانها.

لذا يتعين الجمع بين النظريتين لنخلص الى أن النص المسرحى انما هو نص أدبى قد أعد لأجل التمثيل ، فطبيعته مزدوجة : اذ لا حياة له بغير أسلوب جميل يشيع المتعة عند القراءة ، كما أن قيمة هذا النص الفنية وجوهره الأصيل لا يبرزان فى ملء القوة والكمال الا بفضل الاخراج والتمثيل .



## ٢ ـ فن المسرحة عند « مورياك »

من العسير بل ومن الخطير ان يتحدث الناقد عن الأحياء من الأدباء والمؤلفين :

اولا : لأنهم احياء وفي قدرتهم تكذيب ما يقال عنهم ، أو ادخال التغيير على آرائهم وأساليبهم مما يجعل اى حكم عليهم مهما كان سليما ـ مهددا بالخطا والشرود .

ومن ناحية أخرى : قد يقراون ما يكتب عنهم وهيهات ان يكون لهم صبر الموتى او صمتهم ، وكما قال الكاتب الفرنسى « ستاندال (Stendhal) » من العسير على فرنسيين يقطنون باريس أن يقولوا كلمة الحق في فرنسيين يقطنون باريس ! »

ولو صحت هذه الاعتبارات لتعين على الناقد آن يحيا في بلد محايد مثل سويسرا .

غير إننا نرى النقاد لا يتحرجون في كل عصر ومكان من التعليق على انتاج الأدباء الأحياء ، واصدار الحكم الذى يرونه حقا ان كانوا حريصين على كرامة النقد وعلى قول الحق دائما .

ولقد تعرض الكاتب الفرنسى فرانسوا موورياك François Mauriac لحملات من النقد اللاذع في أثناء حياته بالرغم من فنه الفريد في التاليف القصصى والمسرحى .

لقد ظل مورياك الى ما بعد سن السبعين محتفظا بذهن يقظ متقد ، وقلم لاذع مما أضفى عليه شبابا سليما متجددا .

لم يزاول مورياك التاليف المسرحى الا في سن متأخرة ، ويحدثنا

هو نفسه عن الظروف التى اقتـادته الى المسرح فيقول : انه كان فى مدينة سالزبورج ينصت الى مقطوعة « دون جوان » « Don Juan » من تأليف « موزار » « Mozart » حين شعر لأول مرة « برغبة ملحة فى ان يرى شخصيات من ابتكاره وابداعه تحيا وتتألم فوق خشبة المسرح » .

كان عندئذ قد جاوز الحلقة الخامسة من عمره ، وكان صـديقه « ادوار بوردية » « Edouard Bordé » قد أصبح فى ذلك الوقت مديراً لمسرح « الكوميدى فرانسيز » « La Comédie Française » . فأخذ هذا الصديق يغريه بأن يقدم على هذه المحاولة بالرغم من تقدمه فى السن ، وأشار عليه أن يكمل مسرح « موليير » Molière بنظرة انسانية جديدة ، بل وحدد له نطاق عمله اذ نصحه بكتابة مسرحية حديثة على غرار موضوع « الشيخ متلوف » Tartuffe على أن يكسب هذا الموضوع طابعا حديثـا ويزيده عمقا فى تحليل نفسية المتدين المنافق . فأجابه موریاك بأن لديه فعلا مثل هذا المشروع اذ كان يحتفظ فى أحد أدراج مكتبه بتحليل يرسم شخصيات قصة تدور حول موضوع النفاق الدينى ، ولكنه لم يكتب بعد أحداث القصة فصاح فيه بوردية : « الشـخصيات ! اذن فكل شىء على ما يرام ، فهذا هو الشىء الوحيد المهم فى الموضوع . ان قصتك قد تمت فعلا . . »

– كلا . فالقصة المسرحية لم تتم كتابتها بهذه البساطة اذ كان على موریاك ، بعد ان لم فى كتابة القصة ، أن يبذل جهدا ضخما فى اعداد موضوعه وانجازه طبقا لنصائح « بوردية » ذلك الخبير الممتاز فى الأعمال المسرحية .

وان كان المؤلف القصصى تعترضه عادة صـعوبات جمة فى نقـل شخصياته الى خشبة المسرح فان المشـكلة بالنسبة لموریاك لم تكن جد عسيرة ، اذ هناك فى الواقع جماعتان من المؤلفين القصصيين :

الجماعة الأولى تنزع الى الايغال فى العنصر الروائى ، فيمتد عامل الزمن فى قصصهم الى أبعد حدوده ، ويفسـحون المجال أمام الأحداث لتدفق وتتعقد ثم تتلاحق على مر الزمن الذى لا تحده حدود .

أما الجمـاعة الأخـرى فهى على عـكس ذلك ، تنزع الى البنيـان المنسق للقصة لتركز الأحداث حول المواقف الزاخرة بالانفعالات – دون حرص على سرد التفاصيل فى تسلسل لا ينتهى – ثم تقسم الحياة الى ازمات ، والقصة الى مشاهد وحوار .

وغنى عن البيان ان الجماعة الأولى تصطدم بعقبات عويصة اذا ما حاولوا نقل قصصهم الى المسرح : فمثلا كاتب قصصي مثل « فلوبير » Flaubert نراه يحرص كل الحرص على الواقعية في الوصف وعرض الأحداث مفصلة ، وان كان يعتبر في مقدمة كتاب القصة في فرنسا ، فانه اخفق كل الاخفاق في نقل قصصه الى مسرحيات . على حين أن كاتبا مثل « فكتور هوجو » (Victor Hugo) ينتقل بسهولة من القصة الى المسرحية .

وهذا هو الحال بالقياس الى موزياك ، فهو قصصي ينتمي الى الجماعة التي تنزع الى بنيان القصة بنيانا مسرحيا يحتل فيه الحوار مكان الصدارة، الى حد قال معه « سارتر » (Sartre) : « ان موزياك قصصي متعب لأنه يبني قصته بنيانا مسرحيا » .

والواقع ان موزياك في فنه القصصي يقيم شخصيات مرسومة بدقة وسط حركة مسرحية تزخر بالتركيز والمفاجأة ، وتبدأ أول ماتبدأ على حافة ازمة نفسية او عاطفية ، ولا شك في أن هذا كله ييسر على القصة أن تتحول الى مسرحية ناجحة .

ويقول موزياك عن نفسه : « ان معظم قصصي تنتمي الى تلك المدرسة القصصية الفرنسية التي يمكن أن يقال عنها : انها تنبع من المسرح الكلاسيكي ، وخاصة من مسرحيات « راسين » (Racine) فمثلا شخصية « فيدر » *(Phèdre)* التي ابدعها راسين تتجلى في قصصي ونلتقي بها بين سطور كل القصص التي أكتبها . كما انني لا أستشعر اية صعوبة في أن أصور للمسرح شخصية عارمة كهذه ، تكون فيها العاطفة الجارفة هي المصدر الرئيسي والمحرك الأول لجميع الاحداث» .

ولم يغب عن موزياك أن القصصي حين يصبح كاتبا مسرحيا يجب ان يغير كثيرا من طريقته وأسلوبه . بل لقد اغتبط كل الاغتباط لهذا التغيير . فلقد استهوته في البداية السهولة الظاهرية التي تتسم بها الكتابة المسرحية . اذ بدا له أنه من الأيسر أن يجعل اشخاص القصة يتبادلون الحوار ويفصحون عن سرائرهم في مناقشاتهم في أثناء المسرحية، من أن يروى تاريخ حياتهم أو يحلل نفسيتهم عن طريق الالفاظ والعبارات وكأنه يصف منظرا من مناظر الطبيعة ، ولكن موزياك لم يلبث ان تبين أن الحوار المسرحي يتسم بأحجام اعمق مدى من الحوار القصصي ، وبمعنى أدق , فالفارق بين الحوارين ينحصر في قوة التركيز ، ويقول في ذلك :

« ليس فى القصة أدنى مجازفة او خطورة حين يحيد المؤلف بعض الشيء عن الخطوط التى رسمها لقصته ، فأمام الهيكل الضخم الكثيف الذى تقدمه القصة يتسع الوقت أمام المؤلف حين يحيد عن خط السير المرسوم أمامه لأن يدير الدفة قليلا ليعود الى حيث يشاء - هذا الى أن ابتعاده من حين الى آخر عن خط السير المرسوم لايعتبر من قبيل الشرود عن الموضوع ، بل على العكس ، ان هذا يضفى على القصة ثوب الحقيقة ويوهم القارىء بواقعية الاحداث » .

« وعلى حين ان القصة تفسح أمام الكاتب عددا ضخما من الصفحات يشرح فيها ما يشاء ، نرى ان التاليف المسرحى على عكس ذلك ، فعلى خشبة المسرح ، وفى اطار الفترة القصيرة التى تعرض فيها المسرحية — لا يمكن أن يفرغ المؤلف كل ما فى جعبته ، اذ عليه باليقظة فى التركيز ، فكل عبارة فى حوار المسرحية لها دورها ولها قيمتها » .

وان قانون التركيز المسرحى هذا الذى ينادى موریاك بضرورة الالتزام به ، والذى كان يحس بأنه لن يتعذر عليه اتباعه ، لم يلبث أن جنى عليه وأثر فى تاليفه المسرحى تأثيرا لم يرفع من مستواه الفنى . ذلك بأن موریاك يعنى بالتحليل النفسى الى حد يفرض معه على نفسه الالتزام بأحكامه والحرص على ابرازه فى كتاباته . وهو ينزع فى هذا التحليل النفسى الى القسوة والعنف اللذين يوصقان بالوحشية ؛ فطالما يقتصر الأمر على القصة نرى أن هذا القدر الغزير من القسوة والمرارة يذوب ويتضاءل وسط تفاصيل الرواية وسرد احداثها ، كما أن هذا الجو المعنوى الخانق الذى تثيره قسوته فى التحليل النفسى ، تخف حدته فى القصة بفضل الصفات الشاعرية التى يتسم بها أسلوب الوصف والتصوير وتوطب منه مناظر الطبيعة التى يعرضها أمام القارىء فى بلاغة ساحرة .

اما فى المسرحية فتنتفى جميع هذه العناصر الملطفة ، اذ أن الاسراع المسرحى فى عرض الأحداث وتركيز الحوار — وكلاهما امر « لازم » لنجاح المسرحية — يزيدان من كثافة هذه المرارة القاسية اللاذعة .

ولم يخف هذا على موریاك؛ فحين قدم رواية«اسموديه» ***(Asmodée)*** على مسرح «الكوميدى فرانسيز» **La Comédie Française** رحب بأن تنقل على المسرح مناظر قصصه وجوها ، اعترافا منه بأن سر جمال تلك المسرحية القاسية الجامدة يكمن فى الجو الشاعرى الذى ينبعث من أماكن ذكريات

الطفولة أو الأماكن التى تنقضى فيها العطلة الصيفية حيث تغريد الطيور وعبير الأزهار .

أما فى مسرحيـــة « المحبوبون الفاشـــلون » *(Les Mal Aimés)* ، فلقد صمم موورياك على أن يتقشف فى امكانيات الاخراج متبعا النصيحة التى كتبهـــا « راسين Racine فى مقـــدمة مسرحيـــة « بريتانيكس » *« Britannicus »* فيقول فيهـــا : « ان هذه القصـــة أحداث تسير تدريجيا نحو نهايتها ، لا تساندها فى هذا السير سوى مشاعر الشخصيات وعواطفهم » .

وهكذا جاءت مسرحية « المحبوبون الفاشـــلون » خاليـــة من كل ملطف شـــاعرى ، فالمناظر لا تلعب فيهـــا سوى دور ثانوى . ويقوم جو المسرحية على ازمات النفس وقلق الضمير بين جميع الشخصيات ؛ فالقصة دراما تعتمد على صراع داخلى قد بلغ حدا من الجفـــاف والتجريد لم تبلغه قصة أو مسرحية أخرى .

ولقد قال احد النقاد عن موورياك انه يفضل مسرحياته على قصصه وخاصة مسرحية مثل « المحبوبون الفاشلون » ، ولقد اجاب موورياك عن هذا النقد قائلا : « انتى لا افضل أبدا مسرحياتى على قصصى ، فلمـــا كنت قد اقدمت على التاليف المسرحى متاخرا فاننى أشعر أننى لم اضرب فيه بسهم وافر . ولكن ما يستهوينى فى المسرح وخاصة فى مسرحية مثل « المحبوبون الفاشلون » هو أن هـــذه الدرامـــا مجردة من جميع العناصر السهلة ومن جميع « التوابل » التى يدسوهـــا المؤلف ليجعل القصة مشوقة » .

« ان مفهومى للمسرح النفسانى يسير فى اتجاه مضاد لما ينتظره من مسرح اليوم جمهور المتفرجين ولما يرجوه المخرجون الذين يتحكمون فى عالم المسرح » .

اذن فهناك عدم توافق خفى بين أسلوب موورياك المسرحى والنداء الذى يبعثه المسرح المعاصر . بل وأكثر من ذلك ، فهناك صراع كامن فى نفس موورياك . فلما كان عاجزا عن اقتفاء خطى « راسين » فى طريق المسرحيات الشاعرية الكبرى ، ولما كان مترفعا يحتقر السبل السهلة التى يلجأ اليها المحدثون حين يحاولون الارتقاء بمستوى مسرحيتهم عن طريق الالتجاء الى أساطير القدماء ، فقـــد عزم على أن يؤثر التعبير نثرا عن مأساة بورجوازية ، ومن ثم فرض على نفسه التقشف فى اطار أسلوب الصراع النفسانى ، أسلوب الحوار المركز السريع متحاشـــيا الفقرات

الطويلة التى ينفرد بهـا شخص واحد على خشـبة المسرح ، مكتفيـا من المحسنات البديعية بنقاء اللغة فحسب ، ومن سبل التشويق المسرحى بالحوار المفاجىء المثير .

وهكذا تتضح صورة التناقض فى أعمال موزياك كرواتى ومؤلف مسرحى فان هذا القصصى الذى تميزت عبقريتـه بالقـدرة على أن يجمع فى قوة رائعة بين المادى الملموس والمعنوى الجوهرى ، وبين جمال المناظر وروح الدراما ، وبين الطابع الشاعرى والتحليل النفسى ، ان هذا الفنان الذى استطاع أن يجمع بين هذه العنـاصر كلها نراه حين يهجر القصة تنفض عنه عناصر التصـــوير والجمال ، فتجد نثره يجف تدريجيا والاحداث تتركز ، والنفسيات تعرض فى تحليل موضوعى الى حد يشعر معـــه القارىء وخاصة المتفرج ، بأن الاحساس السائد فى جو المسرحية أشبه بطيف من الضياء الأبيض ، يلف هيكلا دقيق الخيوط فى جو من السكون الجامد الرهيب ، وكأن هذا كله يوحى بمنظر حجرة العمليات فى أثناء قيام جراح كبير بالعمل .

وكان من نتيجة هذا كله أن مسرحيات موزياك ، من الناحية الفنية لا تعتبر قمـة اعماله وانتاجه ، انمـا تعتبر الجزء الذى يكشف لنـا فى وضوح ودقة عن آرائه فى الانسان وفى قلب الانسان ؛ اذ أن صفات التركيز التى أوضحنا أهميتها فى المسرح هى التى أضفت على مسرحياته هذه القيمة الفكرية فى تحليل الانسان ، بل هى التى اتاحت له هذه القدرة على عرض نظريته فى النفس البشرية .

وننتقل الآن الى تحليل مسرحية « المحبوبون الفاشلون » لنرى انطباع قانون التركيز المسرحى عليها وأثره فيها . تتكون هذه المسرحية من ثلاثة فصول ، وشخصياتهـــا أربع فحسب . انه التجريد المطلق المتناهى . وتنحصر القصة فى أزمات نفسـية تتالم منها كل شخصية ، اذ تود أن تتبادل الحب مع الشخصية الأخرى فتفشـل لأنها لا تعرف كيف تحب ؟ ولا تعرف كيف توحى بالحب ؟

فالرجل ، « فيلاد » هجرته زوجته التى كان يهيم بحبها تاركة له ابنتيها اليزابيث وماريان ، فقامت الابنة الكبرى اليزابيث على رعايتـه واخذ أبوها يحبها حب المستأثر بها والمتسلط عليها ، فيلازمها السهر على راحته والبقاء دائما الى جانبه . ولا يلبث ان يظهر فى حيـــاة الأسرة شاب من الجيران فى القرية واسمه « ألان » يمتاز بوجه وسيم جذاب الا أنه أنانى لا رجولة فيه ، ظل « الان » هـذا يلهو طويلا مع الصـغيرة

ماريان ويعبث بتصرفات الحب التى كان يعتقد انها عديمة الخطورة بل وعديمة المعنى ، ولكنها لا تلبث أن تلهب نار الحب فى قلب الفتاة الصغيرة ماريان ، أما موقفه من اليزابيث فكان يختلف عن ذلك ، اذ أخذت تشده روح الصداقة العميقة الى تلك الفتاة التى تمتاز بأمومة كبيرة وبروح الجد فى تصرفاتها ، ولا سيما أنها تكبره بست سنوات ولكن هذه الصداقة سرعان ما أصبحت حبا يرق معه قلب تلك الفتاة التى أخذت تتقدم بها السن وتشغلها رعاية أبيها عن الفتيان الذين انفضوا عنها .

ويعرض موردياك أزمة المسرحية حين تبلغ اليزابيث من العمر ثلاثين وماريان سبعة عشر عاما والآن ثلاثة وعشرين ، وها هو ذا الفتى يتقدم ليطلب يد اليزابيث من أبيها وترحب الفتاة بهذا الطلب . ثم تتبادل مع اختها ماريان حديثا يشبه تبادل طعنات الخناجر ، فان ماريان تتألم من شعورها بأن ذلك الفتى قد سخر منها ، وتحس بأن شقيقتها قد هجرتها بل وخدعتها بالرغم من أنها تحبها كأم لها ، أما اليزابيث فتشعر بألم الجراح على اثر كل كلمة تضمنتها ماريان اشارة الى فارق السن بينهما ، أو حين تشرح لها أنه من الجنون أن تستسلم لنزوة غلام لم ينضج بعد ، أما عن الوالد فيكاد يصعق كلما تأمل موقفه وقد هجرته اليزابيث التى استعبدها لخدمته ورعايته . وأخيرا يدرك الوالد خبايا الموقف فيخلو بابنته اليزابيث فى مشهد شنيع التركيز والعنف ، بالرغم من ألفاظ المؤلف المهذبة ، ليوضح لها كيف أن الآن قد غازل شقيقتها المراهقة غزلا آثار فيها اضطرابا ما زال يقض مضجعها ، ولم يجد الوالد صعوبة كبيرة فى أن يقنع بوجهة نظره هذه الفتاة التى تتسم بروح الجد ، هذه الأخت التى يفيض قلبها أمومة ، وهذه الابنة التى ألفت أن تبذل نفسها لاسعاد الآخرين ، لم يجد صعوبة فى أن يثنيها عن حبها وأن تتخلى عن هذا الشاب لأختها الصغيرة لتجنبها اليأس ولتفتح أمامها باب السعادة .

وسرعان ما غمر قلب اليزابيث شعور بمسئوليات الابنة نحو أبيها وواجب الأخت الكبرى نحو شقيقتها الصغيرة ، والى جانب ذلك شعرت أيضا بالازدراء نحو استخفاف هذا الفتى الذى احبته ، فبادرت بالعدول عنه وردته الى شقيقتها .

وهكذا ينتهى الفصل الثانى ، ثم يمضى عام قبل أن يرفع الستار عن الفصل الثالث : لقد تزوج « الآن » الفتاة الصغيرة ماريان ، على حين أن اليزابيث ظلت مكبلة بأغلال أبيها الذى أخذ يزداد استعبادا لها ، ولكنه أدرك أخيرا أن ابنته تتألم ألما مكبوتا وتعانى بؤسا دفينا ، فعز

عليه أن يسعد على حطام قلبها وفكر في ان يقرب بينها وبين الفتى الآن في روح الود والصداقة ظنا منه انه بذلك يخفف من حدة ألمها ووحشة وحدتها . وكانت ماريان تخشى هذه الصـــداقة بالرغم من انها كانت تتمناها بغية اسعاد شقيقتها ولا سيما انها أصبحت تحس هي الأخرى بالشـــقاء والألم الدفين اذ تبينت ان الآن لم يكن يحبها حقـــا وأنه شقى تعس في حياته معها . فظنت أن صداقته لشقيقتها اليزابيث قد ترد اليه ثقته في نفسه وتذكي فيه الرغبة في السعادة .

ورغبت اليزابيت في أن تتحفظ بازاء هذه الصداقة ، وتمنت لو احترموا عزلتها . ولكن لا يلبث كل شيء أن يتبدل حين يكشف لها آلان عن شقائه وندمه ، فترحب باقتراحه ان تفر معه ليلا ، محطمة بذلك قلب ماريان وقلب والدها الذى أخذ يصيح ويصخب في الفاظ العاشق الثـــائر . ولكن لا تمضي نصف ساعة على رحيل اليزابيث حتى تعود مستسلمة لمصيرها ولحكم القدر . ثم يدور بينهم الحوار التالي :

ــ الوالد : لقد رضيت أن تهجريني ، لقد فررت معه في السيارة . وهانت تعودين الى الآن ، ولكن لا حبا في . فمتى اذن تكفين عن تعذيبي يا ابنتي ؟

ــ اليزابيث : لست أدرى كيف يستطيع الانسان ان يلقي بحمله عن كاهله . أما حملي فانه مشدود الى كتفي . انه ملتصق به وكانه قد دق فيه بالمسامير .

ــ ماريان : وأنا ايضا أئن تحت ثقل حملي يا اليزابيث . وانه بسببك أنت قد تكدست الاحمال فوق كتفي .

ــ اليزابيث : ومع ذلك ، فاننا نحب بعضنا بعضا .

وعلى اثر هذه الكلمات يسدل الستار على هذه المسرحية التي وصفها « اندريه روسو » André Rousseaux أحد نقاد المسرح بقوله : « انها معركة تدور بين جمـــاعة من الأنانيين قد حبسوا في قفص » . وتذكرنا هذه الرواية بمسرحية « الأبواب المغلقة » التي كتبها ســـــارتر والتي سنعرض لها في الباب الرابع . فهي تصوير جاف ولاذع للقلب البشرى الذى لا يعرف كيف يحب ولا أن يحصل الآخرين على حبه .

فالفتاة ماريان ، وهي أقل الشخصيات تعقيدا ــ « محبـــوبة فاشلة » فأول كل شيء كان ابوها يفضل عليها الأخت الكبرى ، ولم يغفر لها بعض الشبه بينها وبين أمها التي هجرته . ثم فشلت بعد ذلك

فى حبها لذلك الزوج المتقلب الغدار ، اذ يقول لها بعد أن خان حبه لها ، انه يحبها « هى أيضا » فتثور فى وجهه صائحة : « آه لو تعلم مدى بشاعة كلمة أيضا هـذه ! » • لقد عرفت ماريان من الحب أوهامه وعاشت فى سرابه ، وكذلك أبطال القصة جميعا : فكلهم فاشلون فى حبهم ، فالوالد لم تكن لتحبه ابنته التى كانت تسهر على رعايته فى نفور مكبوت ، اذ كانت تنبع تلك الرعاية من شعور المتقشف حين يحرص على أداء الواجب ، وبحكم العادة • ولم تصدر قط عن فيض الرقة أو العاطفة ، ولم تكن اليزابيث محبوبة من أبيها الذى كان يقدمها قربانا أو ذبيحة لنزواته العاتية •

وكذلك الفتى الان لم تحبه اليزابيث حبا صادقا حين دامته بازدرائها ، ثم حين رفضت ، بعد فترة ضعف قصيرة ، أن تتبعه وتفر معه • بل والشقيقتان بالرغم من حبهما المتبادل لا تكفان عن تعذيب كل للأخرى •• فجميعهم محبوبون فاشلون لأنهم فى الواقع محبون فاشلون فكل منهم يجر وراءه « ذاته » بدافع الانانية ، فيريد أن ينعم ويتلذذ ويرى فى الآخرين اما عقبات تعترض هذا التلذذ أو مجرد وسيلة لتحقيق الأغراض •

ان هذا المسرح هو عالم العاطفة كما يراها مورياك • انه مسرح الكفاح والألم والغيرة لأجل امتلاك الشخص الآخر ، أى لسيطرة شخص على الآخر • انه كارثة الحب حين ينحسر أو ينحدر الى بؤرة الأنانية والكبرياء وحين يتجرد من نقاء العاطفة والاستسلام الهنىء •

هكذا يصور مورياك الحب فى مسرحياته ، وان هذا التصوير لا يختلف كثيرا عنه فى قصصه ، اللهم الا أنه يزداد قوة فى التركيز وبشاعة فى النظرة القاتمة ، تحت تأثير الضرورات المسرحية ـ وان الصورة التى يحرص مورياك على ابرازها دائما فى مسرحياته حين يحلل الحب هى ان الحب ـ أيا كان نوعه أو لونه ـ مهدد دائما بعدوى الأنانية ـ بل ان الحب الذى يبدو أبعد ما يكون تنزها عن الغرض وأعمق ما يكون روحانية وتساميا ، هـو فى الواقع أقرب ما يكون الى التبدل والتحول الى المرارة والشر •

ولعله من حق الكاتب الذى يهدف الى اعطاء درس خلقى فى كتاباته أن ينبه الى وجود هذه الهاوية التى تهدد عاطفة الحب ؛ فالانسان مهما تكرر أمامه التنبيه ليس فى غنى عن التحذير من أوهام النفس والقسر ومن تقلبات المشاعر والعواطف •

ولكن الا يحق لنا ان نقول : ان تصـــويرا كهذا لسرائر القلب وتحليلا كهذا لكوامن النفس قد يحملان على اليأس بدلا من ان يدعوا الى الاصلاح ؟ أليس فى هذا التصوير لعواطف الانسان وصمة عار فى جبين البشرية ؟ وهل دنيا البشر ليست ســوى هذا التطاحن الجهنمى من الوحشية والخسة والخداع ؟

ان كانت هذه البشاعة تقفز أمام من يدرس مسرحية موریاك هذه فهذا يعزى الى مغالاته فى التركيز فى عرض الأحداث وتبادل الحوار والى الحرص على تجريد المسرحية من الزخرف السهل والى الانتقال من أسلوب القصة ذى الحيز الفسيح الأرجاء الى اطار المسرحية المحدود ٠

صحيح ان هذه الأمور التى يتحدث عنها موریاك فى مسرحيتـــه قائمة على مسرح الحيـاة ٠ ولـكن فى وسط هذا المحيط المضطرب تطفو قطعة لامعة من معـدن نقى ، وتلمع ضياء من الاخلاص والوفاء ، أو نفحة من النبل والـكرم ، وقد نلتقى بطفل يبتسم لنا أو بخليلين يمسك كل منهما بيـد الآخر فى صـفاء الصداقة ومرحهـا ، لا يبغيـان سوى الخير والسعادة ، وقـد نلتقى بزوجين عجوزين يتجهـان فى رقة الوقار ويقين الايمان الى النهاية الأبدية ٠

أجل كل هذا أيضا « موجود » على مسرح الحياة ٠

ويكفى أن ينبثق خيط واحد من النور يشـــق غلالة الظلام ليعلن بطلان الليل وهزيمته ، ويبشر بنصرة النور والبهاء ٠

## ٣ - أركان النهضة المسرحية

يرعى شئون المسرح فى فرنسا الوزير « اندريه مالرو » الذى اشتهر بقصصه وبحبه للآداب والفنون . ولقد استصدر فى أبريل سنة ١٩٥٩ قرارا من مجلس الوزراء يقضى بالفصل بين مسرحى « الكوميدى فرانسيز » اللذين أولهما بالقرب من دار الأوبرا واسمه « صالة ريشليو » والآخر على الضفة الاخرى من نهر السين بالقرب من حدائق « اللوكسمبورج » وكان اسمه « صالة الأوديون » فانفصل بحكم ذلك القرار واسندت ادارته الى الممثل والمخرج المعروف « جان لوى بارو » تحت اسم « مسرح فرنسا » . كما تضمن هذا القرار نفسه عدة اصلاحات هامة تهدف الى النهوض بالمسرح الفرنسى فى مدى خمس سنوات .

ولما كانت هذه الخطة الخمسية قد أوشكت أن تنتهى نحب أن نستعرض خطوطها الرئيسية وألوان النقد الذى واجهته ومدى ماحققت من نجاح . ولعل فى عرضها خبرة نستأنس بها فى نهضتنا المسرحية حاليا .

ففى اليوم التالى لصدور القرار الخاص باعادة تنظيم المسارح القومية ، عقد « أندريه مالرو » وزير الشئون الثقافية فى فرنسا مؤتمرا صحفيا يوضح فيه أن هدف ذلك القرار هو النهوض بالمستوى الثقافى للبلاد : فمن الناحية التنظيمية يقضى القرار بعد الفصل بين «الصالتين العتيقتين» بتعيين مدير جديد « للكوميدى فرانسيز » ( صالة ريشليو ) اسمه « كلود برنار دبوازنجيه » الذى كان سفيرا لفرنسا فى « براج » ويبرر الوزير « مالرو » اختياره هذا بقوله : « بما أنه كان سفيرا موفقا أمام الستار الحديدى فيقينا سيكون مديرا ناجحا امام الستار الحريرى الأحمر ! »

كذلك أمر بتعيين مستشارين فنيين للتمثيل وآخرين للموسيقى والرقص فى المسارح الغنائية ( الأوبرا والأوبرا ـ كوميك ) . كما أعلن انشاء مسرحين للتجارب تسند ادارة الاول الى المخرج « جان تيلار » وهو فى الوقت نفسه مدير « المسرح القومى الشعبى » ، والآخر الى المؤلف المسرحى « البير كامى » الذى توفى على اثر ارتطام سيارته بشجرة فى الطريق الزراعى المؤدى الى باريس بعد ذلك بشهور معدودة ( فى يناير سنة ١٩٦٠ ) .

ويعلل « مالرو » تخلف المسرح الفرنسى فى نظره بقوله : « ان الجمهورية الرابعة كانت تبدو مترددة بازاء كل اصلاح ثقافى ، ويرجع ذلك الى أن الشئون الثقافية كانت خاضعة لوزارة التربية والتعليم ، كما يرجع الى عدم استقرار الحكومات والى عدم وجود مبدأ ثابت بسبب اضطراب العالم الغربى بأسره وعدم فهمه للمعنى الأصيل للثقافة ، فكانوا يقتنعون من مفهوم الثقافة بأنها مجموعة معلومات أو لون من الوان التهذيب الرقيق . أما فى عصرنا الحالى فان التقاء الثقافات البشرية الكبرى اكسب الثقافة اهمية عظيمة وجعل منها مشكلة خطيرة ؛ لذا تحرص الجمهورية الخامسة الحالية على أن تقدم لاكبر عدد ممكن من الشعب روائع انتاج البشرية دون أن ننسى انتاج بلادنا » .

ثم أشار الوزير « مالرو » بعد ذلك الى فقدان الادارة فى « الكوميدى فرانسيز » ، اذ انفرد بعض الممثلين بادارة الفرقة وسلبوا مديرها كل سلطة ، فاخذوا يفرضون ارادتهم فى اختيار المسرحيات التى يقدمونها منساقين وراء المؤلفات الحديثة مؤثرين منها ما هو خفيف مضحك على « التراجيديا » وأعمال « كورنى وراسين » التى اخذوا يعرضون عنها . فكان نتيجة ذلك أن قدموا فى موسم واحد ٥٦٦ حفلا ، كان نصيب «راسين» منها ست حفلات ! مقابل مائة وعشرين حفلا للمؤلف الحديث « لابيش » . ولم يعرضوا شيئا لفيكتور هوجو مثلا ولا أية رواية من المسرح اليونانى القديم .

اذن فالمشكلة الاولى كانت اختيار مدير للفرقة يتسم بالحزم والكياسة ليضع للفرقة البرنامج الذى يتفق مع رسالتها . فلا ينبغى اغفال التراث الفنى للبلاد ويجب أن تسترد الاعمال « الكلاسيكية » مكانتها ، على أن تضاف اليها الاعمال الكبرى المهملة أو المنسية ، الى جانب مسرحيات مترجمة عن روائع المسرح العالمى ، هذا الى ضرورة تقديم المسرحيات الجيدة التى لا تجرؤ المسارح الخاصة على النهوض بها .

ذلك هو البرنامج كما يراه الوزير «مالرو». فهو لا يخفى انزعاجه

من الانسياق وراء الانتاج الحديث على حساب المسرحيات « الكلاسيكية » القديمة . كما انه يبدى قلقه من اقصاء « التراجيديا » الى حد اضطر معه الفنانون المتخصصون فى هذا اللون من المسرحيات الى أن يهجروا الفرقة .

ويؤيد « مالرو » فى هذا الاتجاه الناقدان المسرحيان « روبير كامب » و « جان جاك جوتييه » . فيندد أولهما بنقص قدر «التراجيديا» ويرثى لمصيرها التعس الهزيل على مسرح « الكوميدى فرانسيز » ، مما جعل معهد التمثيل فى باريس « الكونسر فاتوار » يستغنى عن أساتذة الفن التراجيدى ليكون جيلا من الممثلين يجهل تمام الجهل هذا الفن العريق . وكان رجال المسرح قد سادت عليهم خرافة أشبه بالخزعبلات التى ينبذها الناس برغم مسايرتهم لها أو على الاقل لا يعملون على تحطيمها والتخلص منها ، فالنقاد انفسهم لا يحاربون هذه النزعة مؤيدين النبرات الطبيعية فى التمثيل وأسلوب الحياة اليومية فيوحون بذلك الى رجال المسرح والى الجمهور بانه من العيب بل ومن العار أن يلجأ الممثل الى ذلك الالقاء القوى العريض الذى يفرضه فن التراجيديا وتقاليدها العريقة . فهى تتسم عادة بالروعة والعنف وتشترط فى الممثل هيبة وجلالا ، وفى نبراته دفئا وعمقا ، وفى رنين صوته امتدادا وامتلاء .

ويتبد « مالرو » الزعم بان « التراجيديا » قد راح زمانها وولى ، ويستشهد بنجاح المسرحيات التراجيدية التى تقدمها بعض الفرق مثل فرقة « المسرح القومى الشعبى » فى باريس . فالتراجيديا ما زالت حية طالما انها تقدم بصورة حية ولا يعرضها المخرج كلوحة فى متحف ، ثم يجزم جزما قاطعا بانه من الميسور أن تملأ صالة المسرح بمسرحية تراجيدية مثل « فيدرا » أو « سنا » تماما كما تملأ بملهاة حديثة .

هذا الى أن المسارح الخاصة يمكنها أن تقدم ألوان الملهاة الحديثة على حين أن أحدا منها لا يخاطر بتقديم البرنامج الذى تتكفل بعرضه « الكوميدى فرانسيز » كجزء من رسالتها .

أما **المسارح الغنائية** فمشكلتها مختلفة عن المسارح الاخرى : فبالرغم من أن لكل شعب موسيقاه الخاصة به ، فان المقطوعات الموسيقية أيا كانت تعتبر دولية لانها لا تتطلب الترجمة ليتيسر فهمها كالحال فى المسرحيات .

فان كانت « الكوميدى فرانسيز » تتسم بطابع خاص باعتبارها فريدة فى نوعها ـ فان اوبرا باريس يجب أن تقوى على منافسة جميع دور الاوبرا فى العالم بأسره . وان الشلل النسبى الذى تعانى منه المسارح

الغنائية فى فرنسا يرجع الى العبء الثقيل الذى ترزح هذه المسارح تحته بسبب تمسكها بالتقاليد العتيقة ، فوثبات الطليعة مقصورة فى فرنسا على التمثيل - ولقد آن الاوان ان يتطور المسرح الغنائى ليتمشى مع النهضة التى عرفها هذا المسرح أخيرا فى مختلف بلاد أوربا .

ويرى « مالرو » ان المقطوعة الموسيقية التى تقدمها اوبرا باريس يجب أن تكون على مستوى دولى . فالموسيقى لا تعرف العوائق اللغوية أو الاجتماعية . كما أنه يأمل ان تقدم اوبرا باريس روائع المقطوعات التى تعزف فى أنحاء العالم وخاصة فى ايطاليا .

أما مسرح « الأوبرا - كوميك » فهو يرجو أن يجعل منه مسرح طليعة للغناء ورقص « الباليه » ومجالا لتقديم أعمال الناشئين والقدامى على حد سـواء .

كما أعلن « مالرو » عن عزمه على اعادة فتح « مسرح نوســـاى » ومناشدة وزارة المالية الفرنسية انشاء مسارح فى الاقاليم باعتبارها ضمن « مشروعات الاستثمار » فى الدولة .

هـذا الى أنه يعتزم اقامة دور للثقافة يتردد عليهـا الشباب بدون مقابل - اذا دعا الامر - ليتم فيها تكوينهم الثقافى والفنى .

ويأمل « مالرو » أن تتحقق خطته هذه سريعا فيصل فى مدى خمس أو سبع سنوات الى أن تعم البلاد بأسرها نهضة ثقافية وفنية تشمل فنونا أخرى مثل النحت والمعمار أيضا .

ثم اختتم حديثه قائلا : « ليست هذه سوى البداية ، فالحكومة تعتزم اعانة جميع الفرق والنقابات الفنية كى يتحقق حلم البلاد وهو : ان نرد الحياة الى عبقرية الماضى ، وأن نبث الحياة فى عبقرية الحاضر ، وأن نرحب بكل عبقرية من أرجاء العالم » .

هدف نبيـل صفق له نقـاد المسرح وعلى رأسهم « روبير كامب » الناقد وعضـو المجمع الفرنسى - « الاكاديمى فرانسيز » الذى حيى فى حماسة تصريحات الوزير « مالرو » مؤيدا تلك الرغبة فى النهوض بالمسرح بصورة تحقق أحلام الجميع وتتجاوب مع أمانيهم . كما أبدى هذا الناقد اعجابه فى مقال نشره فى جريدة « الموند » الفرنسية فى ١٨ من ابريل سنة ١٩٥٩ - بالنهوض بالدور الثقافى الذى تتكفل به المسارح القومية . وناشد المسئولين أن يهتموا باطراد بالمسرحيات الكلاسيكية والمؤلفات التى

توحي بالتفكير وتنقل النفوس الى عالم الشعر والخيال ، كما طالب باقصاء المسرحيات المبتذلة التى تتملق الذوق الفظ والذهن البليد .

حقا ان المسارح التى ترعاها الدولة وتقدم لها المعونة والمساعدة اللازمة ، تقع على عاتقها رسالة ثقافية هامة ، لذا يتعين عليها ان تقدم المسرحيات التى تؤثر فى الجمهور تأثيرا عميقا طويل المدى ، تأثيرا يرافقه فترة طويلة يعيش فيها على ذكرى المسرحية التى شاهدها أو السهرة التى قضاها فى مسرح غنائى . فان أحدا لا ينكر الدور الذى يقوم به المسرح فى نشر الثقافة الانسانية الرفيعة .

فهناك مسرحيات تنحدر بالمتفرج الى الحضيض المزرى اذ تتملق غرائزه البهيمية وتمتدح ضعفه وتستهويه باللهو الرخيص والدعابة المبتذلة فيسترخى امامها مستسلما وكأنها تخدر ذهنه وتداعب حسه وجسمه .

وهناك على نقيض ذلك مسرحيات تسمو بالمتفرج لتلحق بقلبه وعواطفه فى أجواء النبل العليا، فتشحذ ذهنه بالتحليل النفسانى الدقيق وتحفزه على فهم العواطف والانفعالات التى تضطرم بها النفس . ذلك هو اللون من المسرحيات الذى يجدر بالمسارح الرسمية تقديمه للجمهور .

ويبدو أن رجال « الكوميدى فرانسيز » قد غابت عنهم هذه الحقيقة فتنكروا لها وداسوها فى اندفاعهم وراء الانتاج الحديث لمجرد انه حديث . فلما اقدم الوزير « مالرو » على مشروع الاصلاح بادر الناقد «روبير كامب» بتأييده قائلا :

« لقد غالينا فى نسيان تلك الحقيقة وهى أن المسرح هو أقوى الاجهزة الثقافية وأكثرها فعالية بصورة مباشرة فى نشر الثقافة عن طريق التسلية والمرح : ففى المسرح يتعلم الانسان معنى العواطف ، وكما يجمع الهواة طوابع البريد ، يجمع المتفرج فى المسرح أنماطا من الطباع والاخلاق . هذا الى أنه يتذوق الأسلوب الرفيع والالفاظ الجزلة . أما الابتذال والقبح فيجب اقصاؤهما من المسرح اقصاء الامراض المعدية : فالمسرح خير علاج ناجح ضد أمراض النفس والفكر ، المسرح الرفيع بلا شك . أما المسرح الوضيع فلا يمكن أن تتفشى منه سوى أبشع الوان الاوبئة المعدية ، وغالبا ما تنتشر بسببه عيوب ذهنية لا علاج لها ! » .

ويتصدى للتعليق على المسرح الفرنسى المعاصر ، المؤلف المسرحى « أرمان سالكرو » فيرى أن أزمة هذا المسرح لا تقتصر على المؤلفين فحسب ،

انما تمتد الى مديرى المسارح · فجميعهم يتسمون فى نظر « ســالكرو » بالجبن وضيق الافق اذ تعوزهم الجراة فى الحكم على المسرحية كما انهم يفتقرون الى سمة المعرفة التى تكسب القدرة على حسن الاختيار · فقدرة مدير المسرح وعظمته تتجلى فيما يرفض من مسرحيات بقدر ما تتجلى فيما يقبـــل منها ·

وان ما يأخذه «سالكرو» على مديرى المسارح هو عينه ما يأخذه على نقاد المسرح ، فيرثى لروح التهاون والتسامح التىتتجلى فى نقدهم قائلا : « قد يندد بعض المؤلفين بقسوة النقاد وعنفهم ، غير أننى كمؤلف كثيرا ما تعرض لهجمات النقاد التى لا ترحم ، ما زلت اعتب عليهم تسامحهم ؛ او على الأصح روح التهاون وعدم الاكتراث »

ثم يستشهد بما قاله احد مديرى المسرح « جاك كوبو » : « أود قبل كل شيء أن يكون الناقد امينا مهيبا ، عميقا يشعر بأن له رسالة خلاقة لا تقل عن رسالة الشاعر الاصيل · كما يجب أن يكون جديرا بالتعاون مع الاعمال التى ينقدها ليحمل مع المؤلف مسئولية الثقافة » ·

ولا يدل نقد « ســـالكرو » هذا على يأســه من اصـــلاح المسرح او النهوض به ، انما يشتد النقد ويعلو الصراخ بقدر قوة الامل فى الاصـــلاح والثقة فى النهضة ، لذا تتسع دائرة نقده لتشـــمل المخرج والممثـل ·

ففى فجر هذا العصر كان بعض المؤلفين يحيون فى رعاية كبـــار الممثلين والممثلات وحمايتهم · فأخذ المخرجون فى مقاومة هذا الوضع وعملوا على كسر شوكة هؤلاء الممثلينوالممثلات ليفسحوا المجال أمام الممثل العادى الذى لا هم له سوى خدمة المسرحية · ولكن داء أشد خطورة حل مكان الداء الاول : فبرزت جماعة من المخرجين تتحكم فى المسرح بسلطان أقوى مما كان لكبار الممثلين والممثلات · واخذ هؤلاء المخرجون يؤثرون المسرحيات التى تتيح الفرصة لاستعراض فنون الاخراج وابراز المنــاظر الجميلة · وهكذا تذوب موهبة الممثل وتتضاءل أفكار المسرحية امام آلية الاخراج وأبهة المناظر المتنوعة ·

ولم يسلم الجمهور نفسه من تعليقات « سالكرو » اذ يرى أن مصير المسرحية يتوقف على مستوى الجمهور بقدر ما يتوقف على مقدرة المؤلف : فالمسرح فن لا يزدهر الا فى العصــور الذهبية من حيــاة الشعوب ، فهو يحتاج أكثر من الفنون الاخرى الى الجمهور الواعى القادر على أن يتجاوب ويتفاعل مع المسرح ·

فمن الخطأ ان ندرس مصير المسرح كما ندرس مصير الشعر مثلا : فالشاعر يكتب لنفسه أولا ثم يقرأ شعره صفوة من الناس يكون الشاعر مسئولا أمامهم عن مصير شعره . أما المؤلف المسرحي فله شريك خطير يقتسم معه المسئولية في تحديد مصير المسرحية هذا الشريك هو **الجمهور** ، فالعمل المسرحي في حاجة الى مسرح والى جمهور ، ولا ينبغي أن يكون هذا الجمهور متفرقا أو مبعثرا يجلس بعضه الى المكتب ليقرأ المسرحية حالما متأملا أو يستمع بعضه الآخر الى المذياع ينقل اليه صورة صوتية عن المسرحية ، انما تحتاج المسرحية الى جمهور من المتفرجين يجتمعون معا في قاعة واحدة يربطهم تيار واحد من الانفعالات والعواطف .

ثم لا يلبث هذا التيار أن يسرى من الجمهور الى الممثلين فيتجلى صدى القاعة على خشبة المسرح ، وهكذا ينشأ ذلك الانفعال المسرحي الذى يشبه القشعريرة . ولا يمكن ان يكون المؤلف بمفرده أو الممثل بمفرده مسئولا عن هذه « القشعريرة المسرحية » ، انما يسأل عنها ذلك الجمع الذى يخيم عليه الظلام وذلك المكان الذى يلفه الغموض وأعنى القاعة التى تمثل فيها المسرحية .

فعند الحكم على مسرحية نميز بين المؤلف الجيد والمؤلف الردىء وبين الممثل الجيد والممثل الردىء ، كذلك يجب أن نميز بين الجمهور الجيد والجمهور الردىء .

ويمكن القول بأن المؤلف حين يقدم نص المسرحية ، انما يقدم ما يشبه « الوصفة » ، وصفة تركيب الادوية أو وصفة اعداد وجبة من وجبات الطعام أو ما يشبه « النوتة » الموسيقية التى يتوقف نجاحها لا على طريقة التنفيذ فحسب بل وعلى ذوق من تقدم له . وفى كل ليلة تعرض فيها المسرحية تنشأ وتولد من جديد ، ويتفاوت مدى النجاح فى هذا الخلق أو هذه الولادة فى كل ليلة عن الأخرى .

وواضح فى لغة المسرح ان عبارة « خلق المسرحية » أو « ولادة المسرحية » ، كعملية الانجاب ، يجب لها توافر طرفين هما المؤلف والجمهور . فاذا ما بدت المسرحية فاشلة فهذا لا يعنى فشل المؤلف أو فشل الجمهور ، انما يعنى أن التقاء الاثنين كان فاشلا وغير موفق : والا فكيف يتسنى لنا ان نفسر ما نلمسه أحيانا من أن منتجا أو مخرجا يقوم باخراج مسرحية ناجحة كتحفة من الروائع المسرحية - ثم يقوم هذا المخرج نفسه باختيار مسرحية أخرى مستعينا بفنه وحصافته فى الاختيار والتذوق ويقدمها بعد شهر أو شهرين للجمهور فتاتى هزيلة فاشلة ؟

ان هذا لا يعنى سوء الاختيار من جانب المنتج أو المخرج انما تفسير ذلك انه عند قراءة النص وعند التدريب على التمثيل وعمل « البروفات » لا يرى أحد سوى نصف المسرحية . أما المسرحية بأكملها فلا تتجلى كاملة متكاملة الا ليلة لقائها بالجمهور ، ذلك اللقاء الذى يخبىء غالبا مفاجئات مذهلة .

وغنى عن البيان أنه الى جانب المؤلفين العباقرة ــ نجد أحيانا جماهير أقل ما يقال عنها انها غير ناضجة ، ذلك هو المصير الرائع والتافه أيضا ــ الذى ينتظر المؤلف المسرحى : لا أن يكتب للجمهور فحسب ، بل وأن يرتبط مصيره بمستوى هذا الجمهور .

وهكذا يحق للمؤلف أن يحدث نفسه قائلا : لن أكون عظيما الا اذا كان الجمهور عظيما - ان بلبلا واحدا لا يستطيع بمفرده ان يخلق جو الربيع .

ولكى يستطيع المؤلف الموهوب ان يجمع جمهوره يجب أن يكون هناك جمهور موهوب على استعداد لقبول هذا التجمع .

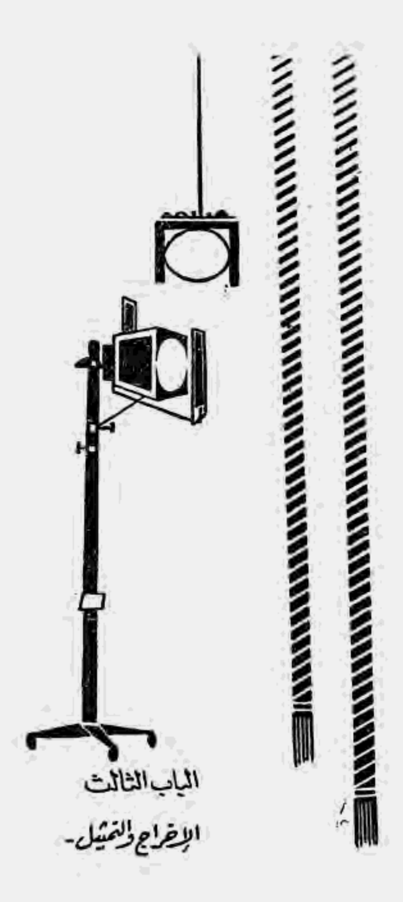
يقينا انه مصير محفوف بالمفاجئات ، وهنا ندرك معنى الكلمة التى قالها « فونتنل » عندما كتب تاريخ حياة عمه المؤلف المسرحى « كورنى » : « ان الرجل الموهوب يرتفع به عصره تلقائيا الى مرتبة الكمال التى بلغها عصره » .

ولكن قد يقول قائل : ان الفنان لا يعمل لأجل الجمهور انما لأجل المستقبل . أو بمعنى أدق ، انه لا يعمل لأجل جمهور اليوم بل لأجل جمهور المستقبل ــ ولكن كيف يتسنى لنا وسط حماسة اليوم أن نتكهن بذوق الاجيال القادمة ؟ ان خلود العمل المسرحى هو نجاحه أمام جمهور اليوم ، ذلك النجاح الذى يتجدد يوما بعد يوم على مر الزمن .

غير أنه يحدث احيانا أن يكتب مؤلف أكثر من مسرحية لا يتفاعل معها الجمهور الا بعد فترة من الزمن كما كانت الحال مع « موسيه » ثم مع « كلوديل » من بعده .

وقصارى القول ، ان الامانة الثقافية تقتضى من المؤلف والناقد ورجل المسرح والجمهور أن يواجهوا العمل المسرحى الجديد فى صراحة تامة وبروح الجد التى لا تعرف التهاون ، فلا ينظر أحدهم الى هذا العمل على أنه سبيل الى قتل الوقت ، انما يجب أن يدرك خطورة المسئولية الواقعة عليه فى تحديد مصير المؤلف وانتاجه الذى يمثل الجزء الاكبر من الغذاء الذهنى للشعوب .

فالاعمال المسرحية الكبرى خير سبيل الى التسامى ، وأغنى ينبوع للطمأنينة والسلام .



# الباب الثالث

## الإخراج والتمثيل -



## ١ ـ المسرحية بين الاخراج والتمثيل

**منذ** أكثر من قرن قال « الفريد دى فينى » احد مؤلفى المسرح فى فرنسا :

« ان المسرحية راى او فكرة تتقمص صورة آلية تتبدل وتتحول الى آلة بفضل الاخراج والتمثيل » .

وان كان هذا التعريف القاسى المرير للمسرحية يعزى الى الفشل الذى أصاب هذا الشاعر حين الف مسرحية « **شاترتون** » وغيرها ، فان هذه العبارة تدعو الى التأمل ولا سيما انها كانت موضع تعليق بعض كبار المخرجين مثل « **لوى جوفيه** » ، فى كتاب أصدره فى سنة ١٩٥٢ ضمنه خبراته المسرحية .

والمقصود « **بالآلية** » فى المسرح هو كل ماليس بآراء او أفكار فى المسرحية وانما كل ما يتصل بالناحية الملموسة من اعمال الاخراج والتمثيل التى تؤثر فى المتفرج تأثيرا عينيا كما انها تطبع المسرحية بطابع معين .فأجهزة المسرح ومعدات الاخراج وحركات الممثلين هذه كلها فنون آلية واعدادات مسرحية خاصة ، وتقوم المسرحية على هذه الفنون الآلية والاعدادات الميكانيكية التى تسمى « **بالاخراج المسرحى** » مما يجعل المسرح فنا يقوم على عملية التحويل والتبديل التى يتحدث عنها « الفريد دى فينى » واعنى بها تحويل افكار المؤلف ومشاعره واحساساته الى فن تمثيل وتعبير وتنفيذ بالوسائل الآلية او الميكانيكية التى من شأنها ان تكتسب بها أفكار المؤلف ومشاعره قدرة على التأثير فى المتفرج .

وهكذا نرى ان كل ما يودعه المؤلف قصته من افكار ومشاعر ، وكذلك كل ما ينتظره الجمهور من المسرحية ، يحققه المخرج والممثل بفضل العمل الفنى والاعداد الآلى ، وهذا هو المقصود بعملية تقمص المسرحية فى صورة آلية .

فاذا سلمنا (( بآلية )) المسرح ادركنا الزاوية التى ينظر منها المخرج الى المسرحية ، فالمخرج لا ينظر أول ما ينظر الى آراء المسرحية وافكارها وان كانت هذه الآراء وتلك الافكار فى نظر الجمهور بلا شك هى جوهر الرواية ، ولكن ما يسميه المخرج آراء وأفكارا ليس سوى رداء من المشاعر والاحساسات يقدمها له المؤلف كرما وتفضلا ، ثم يستأثر المخرج بهذا الرداء معلنا حق ملكيته له . ثم يأتى مخرج بعده يرتديه بدوره ليفكر على طريقته الخاصـــة ويشكله باسلوبه الخاص . وخير مسرحية هى التى تبعث الدفء فى قلب المخرج وجسده حين يتدثر بها ، وخير اخراج هو الذى ينقل هذا الدفء الى المتفرجين .

ونتيجة لهذا المفهـــوم نجد المخرج لا يعنيه كثيرا ما أراد أن يقوله المؤلف فى مسرحيته أو ما لم يرد أن يقوله ، انما الامر المهم بل والجانب الحيوى فى نظره هو ما يكتشفه بنفسه فى المسرحية ســواء قصد المؤلف الى ذلك ام لم يقصد .

اذن فكل ما يهمه هو لون الحيـاة التى يبعثها فى المسرحية والجو الذى يخلقه حول احداثها والمعانى التى يبرزها والنماذج البشرية التى يصورها الى غير ذلك من انطباعاته الشخصية .

وهكذا تكمن المشقة التى يضطلع بها المخرج ، فعليه تقع الضرورة أو الحاجة الى التفـكير والتـأمل لابراز المعانى التى تنسبها بصـورة غير مباشرة الى المؤلف .

كذلك الممثل لا تهمـه كثيرا آراء المسرحية قدر ما تهمـه الناحيـة الفنية والآلية ، ثم الاثر الذى ينجم عن هذه الناحية . فهو لا تعنيه مثلا فلسفة هـــذا المؤلف أو ذاك - او نظرياته وآراؤه انما تعنيه مزايا المسرحية من الناحية الفنية ، فيشغل باله تحقيق خير سبيل يكفل لهذه المزايا الفنية أن تنتقل الى الجمهور فيحسها وينفعل بها .

فالممثل يهدف الى أن يجعـل الجمهور يفهم المسرحية ويتذوقهـا ثم يعجب بها . تلك هى القاعدة الذهبية لمهنته . ثم ينتج عن فهم الجمهور للمسرحية واعجابه بها ان يتأثر بالآراء التى ابرزها المخرج والافكار التى

يجسمها الممثل ، وبهذا يتحقق فى ثوب آلى وفنى اتجاه المؤلف نفسه ان كان ينزع الى التحليل النفسانى او الى النقد والتهكم أو الى معالجة بعض العيوب الاجتماعية أو الى غير ذلك .

فلكى يثير المخرج والممثل اعجاب الجماهير عليهما أن يأخذا فى الاعتبار شخصية المؤلف نفسه ووجهة نظره من حيث الهدف الانسانى وهدف الترويح عن النفس او التسلية .

وعلى ذلك فالمهم فى نظر المخرج والممثل هو جو المسرحية والاحساس العام الذى يتردد فى أرجائها من الناحية الفنية . أما وجود الآراء فى المسرحية فليس امرا ضروريا فى نظرهما بل لعله فى رأيهما يتناقض مع مبدأ نجاح المسرحية .

ولايضاح هذه الفكرة التى ربما لا تروق للكثيرين بالرغم من ايمان كبار المخرجين والممثلين بها ، نذكر أن المقصود بكلمة « آراء » هو التدرج المنطقى فى المسرحية والمناقشات التى تضفى غشاء من الحساسية على الاحداث والاشياء لصلحة النظريات أو الافكار التى يعرضها المؤلف ، وهذه كلها أمور تخبو معها الجذوة التى يحتاج اليها الممثل ، وهى جذوة الفطرة والحيوية .

ففى المسرحية تسير الخواطر جنبا الى جنب مع المنطق والاحساس فى تداخل وترابط لا ينفصمان ، كما يسيران فى قوة انبثاق تدفع الى الايحاء والخلق الجديد دون أن يحس أحد هذا السير . وتنشأ الآراء عن هذا الخلق الجديد ، فالآراء اذن نتيجة تصدر عن الجو المسرحى ، وهذه النتيجة غير مستقلة فى ذاتها وانما هى كتابع ينشأ عن المسرحية ولا يمكنها أن تذهب الى ابعد من ذلك فى الفن المسرحى .

فاذا ما اطلقنا كلمة « آراء » على الافكار التى يضمنها المؤلف مسرحيته فاننا نخطىء التسمية ، اذ ان المؤلف يقدم لنا امكانيات من التعبير من شأنها أن تولد الآراء فى نفوسنا وفى عقولنا . وهذه الامكانيات التعبيرية ليست سوى خواطر او على الاصح توارد خواطر .

اما اذا كانت للمؤلف فكرة محددة فى مسرحيته تبلورت فى ذهن المتفرج قبل مشاهدتها ــ فهذا دليل على ان المسرحية فقيرة ، وان المؤلف لم يصل بعد الى عظمة التأليف المسرحى ــ فكلما ارتفعت المسرحية قدرا وفنا ــ قلت امكانية تحديد آرائها وبلورتها فى صياغة ثابتة . وكلما

عظمت المسرحية ازدادت غموضا يفضى الى وفرة سبل تأويلها وغنى فى امكانية فهمها .

فان ما نلمسه فى الاعمال المسرحية الكبرى انما هو انبثاقات من الافكار تتجاوب بين أركان المسرحية ، هو نبضات تتبادل الايقــاع ، أو ومضات تتألق لتخبو ثم تعود الى التألق . أو هى اقرب الى اشباح الآراء الحقيقية الواضحة . ذلك بأن أروع خصائص الفن أن يكون تلميحا لا تصريحا .

أما عن ايضاح آراء المسرحية وبلورتها فى صياغة محددة فهو أمر من شأن المتفرج الذى يطيل التأمل ، ومن شأن الممثل الذى يركز وعيه فى أثناء التمثيل ، أو هو من شأن الناقد او الدارس الذى يتوفر على تحليل المسرحية ليخلص منها الى الآراء والنتائج التى يراها .

فان كانت الآراء والافكار كما ذكرنا هى آخر ما يعنى المخرج أو الممثل فهى أيضا آخر ما يعنى المتفرج كذلك . وان بدت هذه الفكرة غريبة لاول وهلة فاننا لو أمعنا فى النظر لرأينا أن ما يجذب المتفرج الى المسرحية الممتازة : هو جو المسرحية من اخراج وأداء ، ومن خلال هذا الجو تتولد لديه الآراء لم تستقر فى ذهنه وتنمو فيه وتزدهر .

ويكاد القارىء المستنير الذى يعى قيمة القراءة فيقرنها بالتأمل أن يفتح نص المسرحية ليقرأها وهو يرجو فى قرارة نفســه أن تكون على درجة من الغموض يتفتح معهــا نور عقله ليلقى عليهــا ضوءا يكشف له خاطرا جديدا أو يوحى اليه بانفعال يتجاوب مع طبيعته وتفكيره الشخصى .

وخير اخراج للمسرحية هو الاخراج الذى يسمح لكل شخص أن يتحرر من كل رأى يفرض عليه فرضا ، بحيث ينفعل بالمسرحية على طريقته الخاصة ، فيمنح مثل هذا الاخراج كل متفرج الحرية فى أن يشبع مشاعره وينير أفكاره الكامنة فى نفسه ، سواء كانت هذه الافكار كامنة على نحو لا شعورى أم على نحو شعورى تنتظر ضوءا يعينها على الوضوح والتبلور . فلا تلبث المسرحية أن تثير الانفعالات النفسية التى تلقى هذا الضوء وتمنح ذلك الرى والتشبع .

وهكذا ينشأ الاختلاف فى التعليق على المسرحية اذ يختلف تأويل المسرحية على حسب الموقف الذى يتخذه الانسان منها : فالقارىء يفهمها

ويعلق عليها وفقا لطريقته فى تلقيها واستقبالها ، والمخرج أو الممثل يفسرها ويؤولها على حسب اسلوبه فى عرضها وتمثيلها .

وهكذا تنفذ الفئة الاولى الى المسرحية من باب التحليل النفسى والعمق التاريخى أو الفلسفى ، وتتناولها الفئة الأخرى من ناحية الحركة والأحداث على خشبة المسرح .

فان كان العمل المسرحى يتيح مجالا للتعليق المتضارب واختلاف وجهات النظر ، فهذا أمر طبيعى مرده الى اختلاف سبل تناول المسرحية وتباين النظرة فى الحكم عليها والى تعدد الثقافات وموقف الناس منها .

ومن هنا تنبت فكرة التضامن الاضطرارى بين جمهور الصالة ورجال المسرح فجميعهم بمثابة نقاد يحللون المسرحية وينظرون اليها بأسلوبهم . ومن فكرة التضامن هذه تنشأ المشاركة الوجدانية التى بدونها لا تتحقق رسالة المسرح بل لا تعرف المسرحية الى النجاح سبيلا .

ونستطيع القول فى ضوء هذه المعلومات بانه ليس ثمة ما يدعو الى دراسة النظريات التى تثيرها مسرحية من المسرحيات لاخراجها أو تمثيلها ، كما أن المخرج أو الممثل ليس بحاجة للرجوع الى مصادرها المختلفة التى استقى منها المؤلف معلوماته ، ولا داعى لتحليل عناصر التقليد أو النقل التى يحتمل أن تكون بها ، بل لا داعى كذلك لأن يؤمن المخرج او الممثل بالمعنى الفلسفى لنظرية من النظريات المعروضة فى المسرحية .

فكل تحليل للمسرحية على هذه الصورة ليس فى مصلحتها ، بل اننا نخطىء الظن لو اعتقدنا ان المسرحية تعتبر ناجحة فنيا لو كانت تقبل التحليل التقليدى . فتحليل المسرحية أشبه بتشريح الاجسام ، ولا يمكن تشريح جسم حى الا بعد تخديره وتجريده من الحساسية وكذلك التحليل يجرد المسرحية من حيويتها ويشل حساسيتها فتبدو جدا مهلهلا .

فما دمنا لا نود للممثل الرجوع الى مصادر المسرحية ولا ننادى بضرورة تحليلها فكيف يكتشف جو المسرحية الذى يثير قلب الجمهور وفكره ؟

ان السبيل الوحيد للممثل ليكتشف جو المسرحية والاحساسات العامة التى تتردد فى اصدائها ــ هو أن يقوم بعمل « البروفات » ثم

يمثل المسرحية ، فعملية الالقاء هذه ـ بالرغم من ألوان النقد التى توجه اليها ـ خير سبيل يكشف به الممثل جو المسرحية . غير انه أحيانا يحرص الممثل على الاتجاه الى الطرق الاكاديمية لفهم المسرحية وكشف جوهرها مثل فحص مراجع المسرحية ودراسة الفاظها وبنيانها وصلتها بالتاريخ والعصر الذى تدور فيه أحداثها ، وهو حين يفعل ذلك انما يكون مدفوعا برغبته فى احترام فنه ، وبدافع الاحتياط بازاء جمهور المثقفين الذين ألفوا مثل هذا الفحص أو مثل هذه الدراسة المسرحية ، فهناك فئة من المتفرجين يعتبرون المسرحية حدثا هاما يتضمن معلومات تاريخية واجتماعية وتحليلا نفسيا سليما .

فالممثل اذن يحرص على ان يلم بجميع المعلومات المتصلة بالمسرحية وكأنه بذلك يحرص على أن يدرك جوهر مسرحيته ادراكا واعيا فى الوقت الذى يبدو فيه مهتما بالجمهور الذى ينتظره وبحالته النفسية والثقافية ، فما من ممثل يجازف بان يتجاهل وجود الجمهور او يتجرد من هذا الوجود ، بل على العكس انه يفرض على نفسه ضرورة فهم جمهوره فهما دقيقا لكى يزن مستواه ، فعلى هذا الفهم يتوقف تجاوبه مع جو المسرحية وجو الجمهور ، لذا فان اهم ما يعنى الممثل ويستأثر به ويأخذ عليه قلبه ولبه وجسده هو تقمص الشخصية التى يمثل دورها واعداد الجسم عصبيا ونفسيا ، وملاءمة الحنجرة ونبرات الصوت لأداء المطلوب وفى هذه العملية لا مكان اطلاقا لاية فكرة أو رأى . فلا شيء يمكنه أن ينفذ الى داخل هذه العملية أو ينحشر بين النص المكتوب وانطلاقه من فم الممثل . انما المهم شيء واحد فقط ، وهو تلك اللحظة التى تنساب فيها الالفاظ فى يسر واطمئنان من بين شفتى الممثل فتشعره هو الآخر بجميع الاحاسيس والمشاعر التى عاشها المؤلف حين كتب نص مسرحيته .

ولا يستطيع الممثل أن يتقن دوره ولا المخرج أن يبرز فنه الا اذا كان يؤمن بالمسرحية وبقيمتها ، فيجب أن يؤمن المخرج ايمانا صادقا عميقا بالمسرحية وبعبقرية مؤلفها ـ ولا يتبغى أن يستقى ايمانه هذا من آراء النقاد وتعليقاتهم ، كما يجب أن يتحاشى الاحكام العامة عن مؤلف من المؤلفين ، فالاحكام العامة لا طائل من ورائها حين يقوم المخرج بدراسة المسرحية فنيا ، انما هو يعتمد على ذوقه الفنى ونظرته للرواية ، فلا تبرير لاختياره مسرحية من المسرحيات الا جودة المسرحية فنيا وعظمة المؤلف فى نظره من ناحية العبقرية والالهام .

فحين يكون المؤلف فنانا شاعريا فان وحيه الرفيع وتفكيره العميق السامي يطبعان عمله المسرحي بهذا الطابع ويرفعانه الى مصاف الاعمال الخالدة ، اذ يمتاز الفن المسرحي فى التاليف بأن كل ما هو مادى معرض للدمار والفساد وان كل ماهو معنوى جوهرى هوالذى يسود فى المسرحية ويحدد قيمتها ، لذا نرى أن هناك عناصر لا توصف ولا تحدها الالفاظ ، بل هى مزيج من ومضات الوحى وانبثاقات فكر المؤلف ووثبات حسه المرهف ، تلك أمور تهب للمسرحية النجاح المتالق فى خلود لا تنال منه الايام .

والمخرج يحس هذا كله فتستهويه المسرحية التى تبدو له نابعة من الحاح داخلى كان يؤرق المؤلف فاندفع الى الكتابة ينشر خلاصة من الافكار أو المشاعر المسرحية التى كانت تدوى فى قلبه وذهنه . تلك هى المسرحية بمعنى الكلمة فى نظر المخرج .

وأحيانا تبدو مثل هذه المسرحية متمردة أمام تفكير القارىء فتقاوم تيار التحليل الهادىء العادى ، وهذه كلها فى نظر المخرج علامات اكيدة على ان المسرحية جديرة باهتمامه ، فالمخرج الذى مارس فنه طويلا وعرك المسرح يكتسب خبرة وجرأة : خبرة فى فهم تعليقات النقاد وعدم جدواها فى بعض الاحيان ، وجرأة فى التمسك بفضائل المسرحية التى تبرز له قيمتها الفنية بغض النظر عن عدم اعجاب القراء أو النقاد بها .

بل حين يقدم المخرج على اختيار مثل تلك المسرحية يحاول أن يجعل الجمهور يفهمها ويستسيغها بأن يصل الى الوضع الذى كانت عليه تلك الرواية فى احساس مؤلفها العبقرى ثم يكشف عن الصورة الصادقة لتلك المسرحية بعيدا عن كل فحص سابق لها أو حكم عليها .

تلك هى مهمة المسرح حين تطول المناقشات وتحتد حول المؤلف المسرحى أو حول المسرحية ، فيتدخل المسرح برسالته الخاصة ، وهى أن يزيل الثلج المتراكم فوق نص المسرحية ليقدمها حية نابضة على المسرح وحين تتحقق روح الشركة بين الجمهور والممثلين ، يكتسب النص دفئا حقيقيا هو دفء الحياة .

ومهمة الاخراج المسرحى هى اعادة النظر فى المسرحية المكتوبة لبعث الحياة فى الفاظ تبدو ميتة عند القراءة العادية ، فالقراء يجمعون على ان قراءة المسرحية لا توحى مطلقا بما سيقدمه لهم تمثيلها واخراجها .

فحياة المسرحية تبـدأ بقراءة النص وكان المخرج وكل ممثل يقرؤه لحسابه الخاص ، ثم يتم الالقـاء ويتبلور المعنى على أثر حالة جسمانية معينة ، اذ تجـب مراعاة نظام خاص لعمليـة التنفس وللاعداد العصبى ولضغط الدم ولحالة الجسم عامة ، فتجب مراعاة هذا كله حتى يتسنى للممثل أن يتشرب نص المسرحية ويتشبع بها ويجعلهـا تسرى فى أوصاله جميعا لينقلها على خشبة المسرح نابعة من اعماق كيانه وكأنها قربان التعبد فى محراب الفن المسرحى ·

وهكذا تدب الحياة فى المسرحية منذ أن تبدأ التدريبات على التمثيل فوق خشبة المسرح العارية ووسط قاعة خاوية من المتفرجين ، فيتبادل الممثلون الحوار وكأن كلا منهم يغذى الآخر بشعلة الحياة تدريجيا الى ان يتبثق ضياؤها قويا متألقا . وعندئذ تتخلص أحداث المسرحية من ضباب الخيال والتكهن لتتجسد فى حيوية الواقع بفضل فن التمثيل والتقليد ·

ولا تقف حياة المسرحية عند حد ، بل هى تتجدد بين يدى الممثلين فى كل مرة يحيا فيها الممثل دوره ، اذ ان المسرحية التى تنبع كلماتها من كيان الممثل توحى اليه بانفعالات خاصة وحركات واشارات معينة يهتز بها وجدانه وحتى صـوته يكتسب حشرجة أو رنينا يتلاءم مع دوره ، فنحس أن حياة غريبة غامضـة تسرى فى أرجاء المسرحية تتجدد فى كل مرة يرفع عنها الستار ·

ومن العجيب انه يتعذر على المخرج او الممثل الحكم على مسرحية عاش احداثها ونصها وعاشت فيه فترة طويلة فلا يتسنى له الافصاح عن المشاعر التى يمتلىء بها قلبه . وخاصة الممثل فهو يصغى الى نص المسرحية يخرج من بين شفتيه ومن بين افواه زملائه عددا لا يحصى من المرات وكل ما يحس به هو ان نصا مسرحيا يخرج من سجلات العالم المسرحى وهو عالم يفيض بنبل وحرارة لا يعرفهما عالمنا ·

وهناك سؤال نحب أن نعرض له فى هذا المقال ، وهو :

لماذا يقدم المخرج على اخراج مسرحية من المسرحيات ؟

اذا ما سألنا مخرجا عن السبب الذى من أجله أخرج مسرحيـة دون اخرى فغالبا ما تتعذر عليه الاجـابة لانه لم يوجه لنفسـه هذا السؤال ، بل لعل هذا السؤال يبدو له غريبا كما لو كنا نسأل فلاحا مثلا : لماذا يفلح الارض ؟ او نسأل ظمآن لماذا يشرب ؟

فلو حدث أن سألنا مخرجا : لماذا أخرجت هذه المسرحية دون غيرها ؟ لأحس بأن « لماذا » سؤال خاطىء ، أو على الاقل سؤال فقير بالقياس الى المعانى الفنية التى يجب أن يتضمنها الجواب .

ولقد وجه فعلا مثل هذا السؤال الى بعض المخرجين ، فكان الجواب دائما يشوبه شيء من التحير ورغبة متكلفة فى تبرير الاختيار ، وهذه كلها امور تشوه حقيقة مشاعر المخرج ومهما توخى الصدق والدقة فى التعبير تجىء أحاديثه ناقصة دون الحقيقة : فيقول احدهم وهو « **لوى جوفيه** » :

« **ان الاسباب التى اقدمها ردا على معرفة سبب اخراجى مسرحية دون غيرها اشبه بالتعطلات أو الاعذار التى يقدمها المقتبون أو المحثون أو الاطفال المنبوذون يدفعهم اليها ذوقهم وميلهم الخاص ، فلا يتحدثون عن تصرفهم هذا الا اذا ارادوا تبريره .**

**ومن العسير تبرير أى عمل فنى تبريرا دقيقا وافيا . فالأسباب التى من اجلهـا يقدم المخرج على اخراج مسرحية من المسرحيات هى الأسباب التى دفعته الى اختيار الاخراج مهنة له وهى من قبيل الأسباب التى من أجلها يذهب الناس من آن لآخر الى المسرح متفرجين وهى تقريبا الأسباب التى تجمع الممثلين والمتفرجين فى قاعة واحدة تربطهم عاطفة منزهة تقوم على روح التجاوب وحياة الشركة والرغبة فى المتعة الهنيئة ولعلها أيضا الأسباب التى دفعت المؤلف الى كتابة المسرحية . ولعلنا** نخرج من هذا كله بأن تعريف المسرح هو : **محاولة التسلية والفهم السليم للحياة والافصاح عما فى الأعماق ، اما كل ما هو ارادة عبيثة أو نية مضمورة ، فمن شأنها افساد العمل المسرحى . فلا توجد نية سابقة اللهم الا الرغبة فى غزو القلوب وغرس الحب فيهـا . فمن العبث ان نقول : ان المسرح جهاز لاصلاح الأخلاق وعلاج الرذائل ؛ فسياط النقد والهجاء اداة رمزية بالقياس الى المؤلف المسرحى . فليست المسرحية قطعة هجاء أو درس اخلاق انما هى قبل كل شيء اثارة كريمة لحوافز الخير ودوافع السعادة » .**

بل ان طبيعة العمل المسرحى ان يكون فريسة الذين كتبت لأجلهم المسرحية من قراء وممثلين ومتفرجين لذا فانها تنمخض دائما عن نقاش وندوات واعتراضات ومختلف ألوان المشكلات التى تثيرها المسرحية الحية ويعتقد كل فرد فى هـذا النقاش أنه يرى الحقيقة أمام عينيه ، بل انه

لا توجد حقيقة سوى التى يراها أو كما يقول المثل الفرنسى : « ان كل فرد يرى وضح النهار أمام باب بيته » .

ووسط هذه الحقائق الفردية يتعين على المخرج الحريص على فنه المدرك لمهنته أن يتحفظ من هذه الأحكام جميعا فيتحاشى أن يستخلص لنفسه مفهوما معينا للمسرحية من أحكام الآخرين .

وخلاصة القول أن المخرج يقوم باخراج مسرحية من المسرحيات لكى يرتاح قلبه ويدخل السرور الى نفسه : أما هذا الشعور بالسرور والارتياح فينجم عن قضاء فترة ممتعة يحقق فيها المخرج ذاته الفنية تحقيقا كاملا غير منقوص .

ومع ذلك فلا شك أن شعورا يطفو فوق هذه المشاعر جميعا ويكون بمثابة ذروة النجاح للمخرج والممثل على السواء ، حين يقف جمهور المتفرجين فى حماسة الاعجاب ليصفقوا فى نشوة بعد اسدال الستار .

ولعل هذه الحماسة وتلك النشوة الجماعية من قبيل المعجزات التى يتمنى حدوثها كل من المخرج والممثل . ومن العسير تفسير هذه الظاهرة وكيف يسرى هذا التيار الحماسى بين جمهور المتفرجين . فهو أشبه بموجة من الغليان أو الفوران تنشأ عن ارتفاع الحرارة على خشبة المسرح فتنتقل عدوى هذه الحرارة من قلب الممثل الى قلب المتفرج ثم من متفرج الى آخر فتسرى هذه « العدوى » فى سرعة التيار الكهربى وكأن كلا منهم يحس بأنه لا يرغب فى أن يكون وحيدا شاذا فيندمج لا شعوريا مع المجموع .

اذن فالمخرج يقوم باخراج المسرحية بدافع الحاجة الى الشعور بالرضا والارتياح ، وهذا الشعور هو فى الواقع هدف العمل المسرحى : فالمؤلف يشعر بالحاجة الى التخلص من موضوع يلاحقه ويملأ عليه فكره وقلبه ، والممثل أيضا حين يتلقى هذا الموضوع يشعر بالرغبة الملحة فى نقله الى الجماهير ، والجماهير تشعر بالرغبة فى « استقبال » شىء لا تقدمه لهم الحياة اليومية العادية . . « والاندماج » ولو الى حين بقلوبهم وباجسادهم فى جو لا يختلف عن حياتهم أو طبيعتهم الخاصة ، فالمسرح يقدم لهم صورة متكاملة للون من ألوان الحياة .

فشعور المخرج اذن بالرضا والارتياح معناه أن هذا العمل يعجبه ويرضيه وهذا هو أيضا الجواب على استفسارنا : لماذا يكتب المؤلف المسرحية ؟ ولماذا يمثلها الممثل ؟ ولماذا نشاهدها ؟

هذا كله يتم بدافع شعور عسير التحليل ، انه دافع واحد يتخذ في نفوس الأشخاص المختلفين مظهرا يتفق مع مواهبهم ، فيتجلى هذا الدافع عند فئة قليلة في التأليف أو الاخراج أو التمثيل وعند الغالبية في المشاهدة : انه نداء الفن ، نداء المسرح .



## ٣ ـ فن الاخراج والتمثيل

لعل المقصود بتمثيل المسرحية هو جعل الاحـــداث حاضرة أمام الانسان بحضور شـخصياتها ، وليس هـــذا « الحضور » مقصورا على الادب المسرحي .

فالقصة أحيانا تفترض حضور الشخصيات حين يحـــرص المؤلف القصصي على سرد بعض الوقائع سردا متقنا ، أو حين يقـــدم شخصياته للقاريء بصورة مباشرة أو يوحي بها الى ذهنه ووجــــدانه ، أو يكتفي بالحديث عنها ، وفي هذا كله لا حيلة له سوى تسليط اضواء من الالفاظ المنتقاة ؛ ولكن المسرح «وجودي» أكثر من القصة ، فالمؤلف القصصي أكثر تحفظا في عرض شخصياته على صورة كائنات موجودة وحاضرة أمام القاريء ، وليس معنى تحفظه هذا أنه يحرم شخصياته من العمق النفساني ، ولا أنه يحرم على نفسه أن يتعمق حياتها الداخلية ، ولكن شخصياته عنه لا تخرج في جميع الاحوال على أنها شخصيات وهمية ، حتى لو استطاع بفضلها أن يثير المشاعر ، فهو لا يلجأ اطلاقا الى فن الخداع او الى سبل غير صريحة ، فلا حيلة له سوى كلماته يستعين بهـا على النفس يهزها وعلى العقل ليسيطر عليه .

وقصارى القول ، ان المؤلف القصصي يدخل من الباب دون اقتحام أو تحايل ، أما المؤلف المسرحي فانه يلجأ الى سبل التحايل والاقتحام في جرأة صارخة ، فهو يلقي على خشبة المسرح بكائنات من لحم ودم ، ذات روح نابضة - ويجعلها تتكلم وتصيح ، ويخلق بينهـــا وبين المتفرجين

علاقات من الاستلطاف أو الجفاء ، ومشاركة فى المشاعر والميول : اما الى مسالك الخير أو الى نزعات الشر ! وهو يتعمق قلوبهم وينفذ الى غور كيانهم، ولكي يحقق هذا كله نراه يستبيح جميع السبل، فاذا لم تسعفه الألفاظ وتسد حاجته ، أو اذا وجد صوره واستعاراته ضعيفة هزيلة ، فانه يعتمد على تدخل الممثل بوسامته التقليدية أو قبحه التراجيدى ليثير المشاعر بنبرات صوته وحركات جسمه ، فيفرض على المتفرج حضور الشخصية أمامه .

ثم يجيء دور المخرج بفنه ومناظره وأضوائه ، فلا يلبث أن يهتز كيان المتفرج بأسره ، ويسيطر الفن المسرحى على جسده سيطرة تامة تجعل هذا الجسد يشد خيوط العقل والروح اليه .

وان هذه الاشارة الى فن الاخراج تحيلنا على الحديث عن الدور الجوهرى الذى يحققه المخرج : ففى الواقع لكى يستكمل العمل المسرحى اركانه فانه لا يحتاج الى تدخل الممثل فحسب ، بل لا بد من اسهام المخرج فيه ليقوم بالدور الذى يؤديه رئيس الفرقة الموسيقية فى تنظيم حركة « السيمفونية » وتنسيقها ، فهو الذى ينظم التمثيل ويخضع الممثلين لايقاع معين ، ويجعل من خشبة المسرح مكانا يلتقى فيه التناسق مع الانسجام بين من يقفون على هذه الخشبة .

ويقول « جاك كوبو » صاحب أحد المسارح فى باريس :

« اننا نفهم الاخراج المسرحى على انه وسم الحركة المسرحية وتخطيطها ، فهو يشمل مجموع الحركات والسكنات أو طريقة الوقوف والتحرك ، كما يشمل التناسق بين سمات الوجوه والاصوات والصمت، اى أن الاخراج هو مجموع المنظر المسرحى بمختلف أساليبه والوانه . وينبعث هذا كله من فكر واحد هو فكر المخرج ، يعده وينظمه ثم يوزعه فى تناسق وانسجام ، كما ان المخرج يفسر بصورة مجسمة ما يقوله المؤلف ، ويبتكر كل شيء لم يذكره المؤلف ، لم يشيع بين الشخصيات تلك الصلة الخفية التى هى فى الوقت نفسه ظاهرة للعيان، كما أنه ينسج تلك الحساسية المتبادلة وتلك الصلة الغامضة فى علاقات الممثلين بالجمهور ، ولولا هذا كله لفقدت المسرحية خير ما فيها من سبل التعبير حتى لو قام على تمثيلها خير الممثلين » .

فاذا كان التمثيل معناه أصلا «حضور» شخصيات أمام المتفرج ، فالاخراج هو الفن الأسمى فى ابراز هذا الحضور أو التجسيم المسرحى ، فهو لايقتنع بمختلف المعدات والآلات، بل يضفى عليها غلافا فنيا،ويتخطى فعالية

المعدات الآلية الى ما هو أبعد منها من الناحية الفنية . فالمخرج لايكفيه خلق المؤثرات البصرية او الصوتية بل يلجأ الى التريث والتحفظ فى استخدامها تحاشيا للمغالاة فى الالتجاء اليها او عرضها بصور صارخة خشية ان تحول نظر المتفرج عن فهم نص المسرحية أو تصرفه عن الاستمتاع بفن التمثيل .

ويتجلى فن المخرج أيضا فى حرصه على أن يخلق من خشبة المسرح مكانا للوحدة أو الشركة النابضة بالحركة بين الممثلين ، وهذه الشركة تثير بدورها استجابة القاعة فى وحدة وشركة مع الممثلين ومع المسرحية، كما تتجلى دقة الاخراج فى ازالة نزعة الممثل الى الفردية ، وخنق رغبته فى الاستئثار بخشبة المسرح ، اذ يجب على الممثل ان يشعر عند أداء دوره انه يسهم فى عمل جماعى يهدف دائما الى معان وآراء تتصل بالبشرية والكون بأسره .

وهكذا نرى ان الاخراج هو الذى جعل من التمثيل عملا جماعيا يشبه عمل الفريق الرياضى ، وهو بذلك يشيع حياة الشركة فى عالم المسرح ، ومن ثم يرده الى أصوله الدينية القديمة عن طريق تنظيم التمثيل ليبدو كأنه مراسم العبادة عند القدماء .

وان كلمة الوحدة او الشركة هى اللفظ الصادق الذى يعبر عن جو الحياة الذى يجب أن يتنفسه المسرح ، وبدون حياة الشركة هذه لا تكتمل اركان العمل المسرحى ، ولهذه الشركة اطراف ثلاثة : فيجب اولا تحقيق التجاوب بين الممثلين على خشبة المسرح ، ثم حياة الشركة بين خشبة المسرح والقاعة ، أى التجاوب بين الممثل والجمهور، وأخيرا يجب أن يسرى تيار الشركة بدوره من القاعة الى خشبة المسرح ، أى اتحاد المتفرج مع الممثل .

وحين تتوافر هذه الرابطة المثلثة الاطراف فى نسيج دقيق متين ، يمكن القول بأن التمثيل ناجح متكامل ، وأنه يحقق حياة الشركة المثالية فى العمل المسرحى .

وان جميع الممثلين الذين لديهم وعى صادق لمهنتهم قد ابرزوا هذه الحقيقة : وهى ان الصدى العاطفى ورنين المشاعر من جانب الجمهور شرط اساسى لامكان قيامهم بأدوارهم .. وان انفعال الجمهور هو الهواء الذى ينشرون عليه اجنحتهم عند التحليق فى آفاق الفن ، وهو الذى يساندهم عند بلوغ الأوج فيه ..

وهذا الوعى الصادق لدى الممثل هو مصدر ذلك الاحساس بالرهبة

الذى غالبا ما يراود كبار الممثلين قبيل رفع الستار ، فتعليل هذا الاحساس هو القلق الناشىء عن تساؤل الممثل : ترى ما مستوى قاعة المسرح ؟ هل يستطيع الجمهور متابعة المسرحية والاندماج فيها ؟

ويعبر الممثل الكبير « لوى جوفيه » عن هذا بقوله : « حين تأتى لحظة رفع الستار وسط السكون العميق الذى يلف المسرح لا يمكن لأحد أن يدرك معنى الرجفة المثيرة للمتعة التى يوحى بها صحن قاعة المسرح المبطن بالنفوس البشرية ، بصورة تتضخم معها الحساسية والمشاعر ، كما لا يمكن لأحد أن يدرك كنه تيار الانفعال الذى يسرى فى القاعة ، فلا يعلم أحد : هل مصدره رقة العواطف أو البغضاء والنفور ؟ » .

ويذهب الممثل « جان فيلار » الى ابعد من ذلك حين يشترط توافر جمهور يؤمن بالاجماع ايمانا راسخا بالمسرح وبروعة رسالته ، لكى يبلغ التمثيل درجة الكمال ، ويقينا انه محق فى قوله هذا .

فما من شك أن المسرح أصلا فن جماعى ، بل هو جماعى بصورة مزدوجة ان جاز هذا التعبير : جماعى بين الممثلين أنفسهم ، ثم جماعى بين الممثلين والجمهور ، فمن العسير أن تتخيل مسرحية يقوم بها ممثل واحد . وان اتفق أن انفرد ممثل واحد بالجمهور فان ما يقوله أو يتحدث عنه هذا الممثل يوحى باشخاص آخرين ويشير الى شخصيات متعددة ، ثم يصل التعذر فى الخيال الى حد الاستحالة اذا اردنا أن نفترض تمثيل مسرحية امام متفرج واحد .

ويحكى ان احد أباطرة المانيا فى فجر القرن الرابع عشر ، واسمه « لوى دى بافيير » أمر ان تمثل أمامه بمفرده احدى المسرحيات على المسرح الرئيسى بالبلاد ، فلم يلبث أن حكم عليه الناس بالشذوذ والجنون ، فالانفعال بالمسرحية والاعجاب بها شعور جماعى يفترض قيام حياة الشركة بل ويبرز اهمية هذه الحياة وقيمتها .

وتنشأ هذه الشركة من عدة عوامل : أهمها نص المسرحية والآراء التى تتضمنها ؛ وعقدة الاحداث ، ثم المواقف التى تخلقها المسرحية ، فهذا كله يثير حالات وجدانية متشابهة ، ويهز المتفرجين بمشاعر تطابق بعضها بعضا ، وان كانت هذه كلها عوامل ذهنية أو نفسية فان هناك عوامل أخرى تتصل بالجسم نفسه ، بل وبوظائف الاعضاء ، تخلق حياة الشركة هذه ، ولها فعالية كبيرة الى حد تتصل معه اتصالا وثيقا بطبيعة المسرح .

ففى المدرج أو القاعة التى يجتمع فيها مئات الاشخاص ، نلحظ أنهم

جميعا ينظرون ويسمعون معا الى شخص واحد ، بل انهم يتنفسون معه هواء واحدا ، وعندئذ تنشأ وحدة فى المشاعر بدافع ما يشبه العدوى ، ويداخل ايقاع نبضات الجسم واتحاد وظائفه فى جميع الاشخاص : فى النظر والسمع والتنفس المشترك . « فالنص المسرحى ـ كما يقول جوفيه ـ انما هو قبل كل شىء تنفس » ، والنغمة الخلاقة لدى المؤلف تضفى على العبارة المسرحية توقيعا معينا وضخامة واتساعا معينين وتركيزا فى اثارة المشاعر ، ثم يأتى صوت الممثل ليحمل هذا كله وينقله بفنه وتقليده الى الجمهور ، والجمهور يتقبله كضربات الايقاع التى يخضع لها تنفسه ويطيعه .

هذا الى أن الاضاءة الخاصة بالمسرح تجذب الأنظار وتركزها فى نقطة واحدة ، وهى حين تفعل ذلك انما تساعد على خلق الاستسلام للصور التى يبتكرها المؤلف ويبرزها المخرج ، ثم يأتى الممثل ليجسمها ويكسبها الحياة .

وهكذا يجد المتفرج نفسه وقد خضع لعالم غريب عليه ، يحيا فيه مع جمهور ضخم دون أن يدرى سببا لهذا الخضوع وذلك الاستسلام ، ولا تلبث أن تفلت منه مقاليد حياته الداخلية وحركتها لتنسجم فى ايقاع جماعى ، وكأنه مأخوذ بفعل التنويم المغناطيسى .

والى جانب الاضاءة والمؤثرات المتعددة يتدخل عنصر آخر ، وهو شكل القاعة نفسها وأحجامها ، فهذا يحدد الصلة بين المتفرجين وخشبة المسرح ، وتنجم عن هذه الصلة حياة الشركة المسرحية التى اشرنا اليها بصورة تتناسب وتتجاوب مع نص المسرحية ، وتؤثر فى التمثيل وتساعده على خلق طابعه المميز له ، ان كان واقعيا وايجابيا ، او جوه الخاص به ، ان كان خياليا أو رمزيا ، فمن الحقائق المسلم بها ان أية مسرحية لايمكن أن تمثل فى أى اطار او أية قاعة كانت .

فقديما كانت « التراجيديا » فى بلاد الاغريق تمثل فى قلب مسرح يضم المتفرجين كجزء منه ، فكانوا يجلسون على صورة تاج فوق الدرجات ، وكأنهم يغلفون المسرح ويلفونه ويحلقون فوقه ، كما لو كانت خشبة المسرح تجذبهم اليها وكأنها بئر القدر تنساب منه أصوات التمثيل والغناء . واذا كان الممثلون يتكلمون من مكان مرتفع بالقياس الى الصف الأول من المتفرجين ، نجد أن فرقة الغناء والموسيقى تقف الى جانب هذه الصفوف الاولى ، وكأنها جماعة المشرفين على خدمة المراسم الدينية والعبادة وهى تقف أسفل المذبح فى أثناء الصلاة عند القدماء ، فتبدو هذه الفرقة

بمثابة الوسيط بين جمهور الشعب وذلك السر الغامض الذى يجرى أمام عيونهم . وكان المسرح فى تلك العصور يغمره ضوء النهار ، وقد انفتح سقفه ليطل على قبة السماء ، اذ كان معدا لاحياء حفلات عامة ـ اشبه بالمراسم الدينية ـ تشترك فيها المدينة بأسرها روحا وجسدا .

وكذلك كانت الحال فى حلبة المصارعة عند القدماء ، أو حلبة سباق الثيران ، مما يضفى على هذا السباق طابعا مقدسا .

ونقارن هذا مثلا بالمسرح الانجليزى فى بدايته ، وبالاطار الذى مثلت فيه كبريات الاعمال المسرحية فى العصر الاليصاباتى ، فكان المسرح فى غالب الاحيان يقام وسط الفناء الداخلى للفندق أو الخان ، فتوضع الواح الخشب فوق الحوامل، وتعلق مناظر رمزية تعتمد كل الاعتماد على خيال المتفرج ، ثم يلتف الناس من حول المسرح لمشاهدة الرواية .

فكما كان المسرح الاغريقى فى شكله الدائرى ذى المحيط المهيب وفتحته المطلة على السماء ، يتلاءم مع لقاء الجمهور بآلهته وبمصيره ، فكذلك كان المسرح الاليصاباتى بشكله المستطيل ، وكانه مقدم سفينة يغوص فى الجمهور الذى يغمره فى ألفة وانسجام ، كان هذا المسرح أيضا يتلاءم مع مواجهة الشعب لأبطاله وأحداث تاريخه .

اما المسرح الايطالى الذى اخذ شكله وهيكله ينتشران ابتداء من عصر النهضة فى القرن السادس عشر ، فكان يغمره ضوء المصابيح ، كما كانت هناك بين خشبة المسرح ومقاعد الجمهور فجوة من الظلام الدامس تكتسب معها خشبة المسرح شخصية مستقلة منفردة وطابعا ذهنيا معنويا ، وعندئذ يندمج الجمهور فى المسرحية بصورة مختلفة : فهو لا يغوص فيها ولا يجد فيها صدى لما يدور فى نفسه ، انما هو منفصل عن المسرح يراقب مايدور عليه ، ويتطلع الى تلك الفتحة التى أعدت أمامه لتستأثر بخياله وتنقل ذهنه الى عالم الاحلام ، أو لترضيه بأنه يشهد احداثا حقيقية ، ويستعين المسرح فى هذا الايحاء أو ذاك بالمناظر وسبل الخداع البصرى .

ومهما يكن من أمر ، فكل ما يدور أمامه من احداث متصل بالحياة البشرية واوضاعها حتى لو لم يعرض هذه المواقف سوى أبطال منعزلين عنه تحت أضواء المسرح ، كما لو كانوا كائنات تسلطت عليها أضواء المعمل لتحليلها والحكم عليها ، فلا يلبث أن يرتبط كل متفرج بخيط يشده الى حدث يستهوى فكره أو قلبه ، هذا الى أن علاج مشكلة اجتماعية واحدة ، أو التعرض لخطر واحد يدور فى أحداث المسرحية ، يثير فى نفوس الجميع انفعالات متشابهة .

غير أن صلة الاندماج أو الانسجام التي يخلقها المسرح الدائري الذي امتاز به الاغريق أو شاع في العصر الاليصاباتي بانجلترا ، تنفصم وتتبدد في صورة العزلة التي كان يصورها المسرح الايطالي القديم ٠

لذا لا يرتاح مهندسو المسارح الى الشـــكل المكعب أو المربع لانه يحبس المتفرج وكأنه يرغب في تنويمه مغناطيسيا بفعل ما يدور على خشبة المسرح ، ويؤثرون على هذا وذاك الشكل الدائري الذي يوحي بتبـــادل المشاعر والعواطف ، ويبيح امتداد الاحداث في عالم الخيال ، فيترك المخيلة تسبح لتلحق باللانهاية في شركة عاطفيـــة تنتقل بالمتفـرج بين الواقع والخيال ٠

ويقينا ان الطـــابع الجماعي للفن المسرحي مرتبط بأصـــله الديني القديم ، فلا توجد سوى خطوة واحدة للانتقال من ظاهرة المشـــاركة أو حياة الشركة الى ظاهرة التصوف الروحي الذي يتسم به المسرح القديم في جوهره الديني ٠

ولو تأملنا معنى الطابع الديني للمسرح لرأينا أن كل انفعال عاطفي وروحي يربط الناس بعضهم ببعض ليشتركوا جميعا في فكرة تنتمي الى عالم المطلق ، هو المفهوم السليم للمعنى الديني للمسرح ، فحيـــاة الشركة على هذا المستوى تولد الشعور بما هو مقدس على درجة تتفاوت في روحانيتها على حسب استعداد الاشخاص ٠

وعلى هذا الاساس نرى أن المسرح يحرص أصلا على عرض أحداث تتسم بالتسامي ، أو على الاقل ذات طابع يفوق المألوف أو المطروق ، أو بمعنى آخر يجب أن يستقي المؤلف أحداث مسرحيته بعيدا بعض البعد عن الحياة اليومية العادية ، اذ أن المشاعر القريبة جدا من مشاعر المتفرج ، والعواطف التي يلتقي بها يوميا في الطريق العـام أو في بيته ـ لا يقوم عليها المسرح الرفيع الممتاز ، كما أنه يندر أن يوفق المؤلف المسرحي في اثارة حياة الشركة حين يعرض مشـــاكل عصره ، بل ان عبقرية التأليف المسرحي لا توقظها الاحداث المعاصرة : فمثلا في فترة الحرب لا يستطيع المؤلف المسرحي تقديم مسرحية ممتازة عن أحداث هذه الحرب الا عنـــدما يستتب السلام وتقوم مسافة زمنية بين الاحداث والجمهور ٠

فالمسرح يفترض دائما وجود « المسافة » أو البعد المسرحي : مسافة مادية بين خشبة المسرح والمتفرج ، ومســافة نفسية بين الموضوع والحياة اليومية المألوفة ـ وهنا يلعب الاسلوب دوره الضروري حـــين يرتفع الى

مستوى لغة الابطال وأسلوبهم ، ومن ثم يرفع المتفرج الى مستوى الاسلوب الرفيع أو ينقله الى عالم الشعر والخيال الشاعرى .

وكانت هذه المفاهيم متصلة بالأصل الدينى للمسرح ، ثم أخذ الطابع المقدس للمسرح يضعف تدريجيا كلما تقدم المجتمع وانتشرت الحضارة ، وأخذت شخصية الفرد تتحرر وتقوى وتبرز .

ولما كان دور الثقافة أصلا هو النهوض بالشخصية ودعم استقلال الضمير وتحريره من كل تأثير فطرى أو عقائد لاشعورية ـ كان من الطبيعى أيضا أن يتجه الادب ومن ثم المسرح الى التحرر من ذلك الطابع الدينى ، فتقوى بذلك الخصائص البعيدة عن الدين ، ويحل الحدث الواقعى مكان الاسطورة ، والتحليل النفسانى مكان مناقشات ما وراء الطبيعة وعالم المجهول ، ودراسة المشاكل الاجتماعية والخلقية مكان الايحاء بأسرار المصير الغامض ، وأخيرا تحل محاكاة الواقع ومطابقته مكان الخيال الشاعرى .

ويرى بعض النقاد أن هذا التحرر الذى يسير بالمسرح نحو التقدم قد يحرمه عنصر التسامى فيقوده تدريجيا الى الضياع .

ولكن المسرح حين تبين أنه فقد طابعه الدينى أو المقدس حمله صراع البقاء والحرص على صيانة جوهره على أن يقيم دعائمه قوية تستند الى عناصر أخرى وسبل جديدة للتسامى ، فيبحث عن هذا التسامى فى عظمة الموضوعات أو ابداع الخيال ، أو فى روعة الاسلوب وحسن الجمال اللغوى ، أو فى سحر الاخراج وعظمته ، مما يقى العمل المسرحى الهبوط أو الانحدار ، ليفتح أمامه سماء الافكار العالية وآفاق الرمز الرفيع .

ولكن هذا لا يعنى أن الواقعية قد أقصيت من المسرح ، اذ أن كبار المؤلفين المسرحيين يمتازون بهذه الواقعية مثل شكسبير وموليير وابسن وغيرهم ، ولكنها تتخذ اطارا فسيحا غنيا بالمعنى وبالتسامى الرمزى ، فلا مجال للواقعية التى تقنع بصورة للحياة اليومية لا فن فيها ، ولا مكان للواقع الذى يعرض مجردا من أجنحة الخيال .

فهذه هى النزعة التى يتصف بها مسرح القرن العشرين ليحقق أسلوبا مبتكرا فى بنيان المسرحية ورقة خلاقة فى اخراجها وتمثيلها ، فهو بذلك يعتمد فى جوهره وكيانه على فن الاخراج وابداع التمثيل .



## ٣ ـ المخرج صانع النهضة المسرحية

في فجر هذا القرن ـ أو على وجه التحديد في الخمس عشرة سنة الاولى منه ـ كان المسرح الفرنسي فقيرا بالرغم من تالق بعض انتاجه تالقا يعزى الى ظهور بعض الممثلين اللامعين مثل « مونيه وسارا برنار » وغيرهما من الذين قدموا مسرحيات لمؤلفين مثل « روستان وبورتوريش وفيدو وكابو » .

فكانت تغلب « الصناعة » على التاليف في ذلك الوقت ، فتمتاز مسرحية على الاخرى لانها « متقنة الصنعة » .

ثم أخذ المسرح يتجه الى السعي وراء الفكرة ، وبدأ يحرص على تصوير المجتمع « البورجوازي » والطبقة المتوسطة الميسورة الحال باعتبارها تمثل غالبية المجتمع ، كما كان يحرص على دراسة أخلاق هذه الطبقة ، فلم يلبث أن اتسم التاليف المسرحي بطابع التحليل النفساني ، غير أنه كان يدور في فلك المشاكل التقليدية للاسرة مثل الزواج والطلاق، والخلاف بين الزوجين ودور صديق الأسرة المحب الى غير ذلك من الموضوعات التي لا يمكن أن تسمح بقيام الفن الرفيع في المسرح .

بل وتزداد الهوة اتساعا بين الفن الرفيع وذلك المسرح حين نرى أنه كان يحرص على ارضاء جمهور الطبقة المتوسطة من المتفرجين ، وهي طبقة تنشد قبل كل شيء مطابقة المسرحية للواقع ، وان كان لهذا الاتجاه ما يبرره عند بعض المؤلفين فانه اتجاه يقيد وثبات المسرح فلا يسمح له بان يرقى الى آفاق الفن العليا ، ولا يفسح امامه مجال التجديد، شأنه في

ذلك شأن الرسم ، لو اقتصر على محاكاة الطبيعة وتقليد الواقع ، ما استطاع أن يجدد فى أساليبه ويعبر عن مختلف النزعات والاتجاهات .

غير أنه كان يمكن للفن المسرحى فى فجر القرن العشرين فى فرنسا أن يتسامى محلقا فى أجواء المثل العليا لو أن أخلاق ذلك العصر كانت تسمح له بذلك؛ لكنها فى الواقع كانت دون التسامى بكثير فضلا على تشبعها بالروح المادية والذوق الردىء ، فتجسم هذا وذاك فى ظل ثقيل يهدد النزعة الواقعية للمسرح بالملح والنفور ، هذا من ناحية التأليف .

أما من ناحية الاخراج فكانت تغلب عليه نزعة البـــذخ والتأنق بالكماليات تحت تأثير حب المـــال ووفرته فى ذلك العصر ، فانحصر هم المخرج فى ابراز الملابس البراقة والفراش الثمين ، مما حول خشبـــة المسرح الى معرض أزياء فاخرة فى الوقت الذى كان ينشد فيــه أن يكون منصة لتقويم الاخلاق أو معملا لتحليل قلوب النســاء من الطبقة المتوسطة التى تحرص دائما على تقليد نساء الطبقة الراقية .

أخذ المسرح الفرنسى يتعثر فى هذا الجو الخانق من الناحية الفنية، تدفعه الى الامام بعض المحاولات التى يقدمها مؤلفون مثل « برنشـــتين وفابر ، وكورتلين وترستان برنار » ، وكأنهم يسبحون فوق بحر يزخر بمسرحيات شهيرة غاصت فيه ولم يطف منها سوى الحطام والهياكل تشير الى ذكراها .

ظل المسرح هكذا الى ان شبت الحرب العالمية الاولى (١٩١٤ــ١٩١٨) وتساءل نقاد المسرح : هل هذه الصدمة سوف تتدفق منها ينابيع الوحى العميق فلا تسمح بأن يصل منها الى المسرح سوى المياه النادرة الصافية؟

ولـــكن هناك قاعدة مسرحية أشبه بقانون أو سنـــة ، وهى أن الاحداث الكبرى والثورات والكوارث الضخمة التى تستأثر بالضـــمير وتحصره فى أحداث تبدو فى حد نفسها مأساة مسرحية ، هذه الاحـداث لا تلهم المؤلف المسرحى فى حينها بعمل فنى ، اذ يعوزها ما أسميناه «بالمسافة الزمنية » ، فالمؤلف يجب أن ينفعل بأحداث الماضى لا بأحداث الحـــاضر كما يجب أن يلقى ضوءا على ما غاب وراء أستار الزمن ، لا على ما هو قائم أمامه من أحداث .

فما ان خف قصف المدافع فى تلك الحرب وتلاشى ، حتى أضـحت أحداثها مسرحية بمعنى الكلمة ، فأخذ المؤلفون يصورون حيـاة جيـــل صهرته نيران الحرب ، فاتسم بروح الجد واليقظة ، وأخذ يتطلع الى فهم

كنه الحياة واعماقها . ومن ثم راح المؤلفون يتحفظون فى استخدام اساليب البلاغة البراقة ، ويتحاشى المخرجون ابراز التألق السطحى فى الملابس والمناظر .

وحققت هذه المحاولات هدفها حين قدم « جيرودو » مسرحية « سيجفريد » تعبيرا عميقا عن أحداث الحرب ، من حيث الاصالة فى الفكرة والابتكار فى التعبير عنها .

وهكذا نرى أن المسرح الفرنسى فى أعقاب الحرب العالمية الاولى أخذ يتجه الى نطاق جديد غير مجال الآراء البسيطة الصافية والعرض النفسانى الواضح ليغزو مناطق الغموض فى النفس البشرية ، مبتعدا بذلك عن الواقع والملموس ليدرس الافكار المطلقة المتعلقة بما وراء الطبيعة، مستعينا بالرمز والخيال الشاعرى والعقلية الفلسفية والاجتماعية .

وكان المؤلفون المسرحيون خارج فرنسا أسبق الى هذا من الفرنسيين انفسهم ، فظهرت مسرحيات « بيراندللو » Pirandello وشاع تمثيلها فى باريس منذ سنة ١٩٢٢ ، واتسمت هذه المسرحيات بعرض جديد لنفسية الشخصيات ، يبتعد بها عن مطابقة الواقع المألوف : ففى رواية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » يشعر المتفرج بأنه يتجرف نحو مفهوم جديد للتحليل النفسانى فى عالم ما وراء الطبيعة ، تصوره رقصات رمزية وحركات أشبه بخيال المرئيات ، وكلها محاولات للانتقال الى الروح الشاعرية .

ثم يأتى مسرح « برنارد شو » ليعرض مناقشات فيما وراء الطبيعة بروح المرح الساخرة وكأنه يدعو الجماهير عامة ، والجمهور الفرنسى خاصة ، الى أن ينصرف عن عقليته « الديكارتية » التى تناقش كل أمر بالعقل والمنطق ليطلب الى المسرح تفكيرا آخر لا يتسم بالبساطة أو التحديد ، الأمر الذى يفرضه المنطق الواضح .

تلك هى الظاهرة الاولى للمسرح الفرنسى فى أعقاب الحرب العالمية الأولى . أما الظاهرة الثانية فهى أن صانعى النهضة المسرحية فى أوائل القرن العشرين كانوا فى فرنسا وفى غيرها من بلاد اوروبا أيضا جماعة المخرجين لا المؤلفين ، وكان أغلب هؤلاء المخرجين من كبار الممثلين فى الوقت نفسه ، ويقول فى ذلك «جان فيلار» : ( Jean Vilar )

« ليس صانعو المسرح الحقيقى فى الاربعين سنة الاخيرة هم المؤلفين، بل هم المخرجون » ..

فالمخرج بوصفه « منسق الحقل » هو الذى ساعد على النهوض بالمسرح ليبلغ العظمة التى كانت له فى أصوله الأولى .

وان تاريخ نهضة التمثيل والاخراج فى المسرح الفرنسى الحديث تبدأ من عهد مخرج اسمه « أنطوان » .. كان هذا الفنان المتيم بالفن المسرحى موظفا بسيطا فى شركة الغاز بباريس ، بدأ حياته الفنية هاويا لا يملك من سبيل النجاح سوى أهم صفتين ، وهما الحماسة والموهبة ، واستهل مغامراته بتأسيس «المسرح الحر» عام ١٨٨٧ ، وكان طبيعيا أن يحرص فى البداية على أن يتمشى مع ذوق العصر ، أى مع «النزعة الطبيعية» التى كانت تنادى بمحاكاة الطبيعة والواقع على المسرح ، فكان يبحث عن المسرحية التى تقدم قطعة حية من الحياة الواقعية ، ويتخير المناظر التى تعطى صورة صادقة للواقع وللحياة اليومية الى حد أنه كان يتمسك مثلا عند تقديم مشهد تظهر فيه على المسرح شريحة من اللحم أو فخذ خروف ، بأن تأتى هذه اللحوم لساعتها من عند الجزار المجاور للمسرح !

غير أن الفضل يرجع إليه فى تقديم مسرحيات لكبار المؤلفين الاجانب مثل «تولستوى» ، وهو الذى عرف الجمهور الفرنسى بأعمال « ابسن » ، وهو الذى كشف عن موهبة «بورتوريش» — كما أن أعظم فضل أسداه للمسرح أنه كان أول من كافح ضد مساوىء المسرح الفرنسى التى خلقها القرن التاسع عشر ؛ حين غلبت عليه المسرحيات التى تناقش فكرة أو نظرية معينة ، وتقوم على فقرات طويلة ينفرد بها ممثل واحد ، لا هدف له سوى اثارة المشاعر والتأثير على المتفرج الى حد ينحصر معه دور الممثل فى أداء فقرته منفردا ، فيقف على خشبة المسرح فى انتظار دوره فى الكلام ليتقدم نحو الجمهور مبرزا مواهب حنجرته وحركات انفعالاته ، وكأنه يمثل بمفرده ولنفسه ، وهو حريص على تركيز المسرحية فى شخصه ، وحصر انتباه الجمهور فيه ، غير مكترث ببقية أحداث الرواية ما دام دوره فى الكلام قد انتهى أو لم يأت بعد !

ويحكى أن الممثلين فى ذلك العصر كان يمكن التعرف عليهم بسهولة من أطراف « البنطلون » المحترقة ، اذ كان طرف المسرح الامامى يضاء بالمشاعل ، وكان الممثل يحرص على التقدم نحو هذا الطرف الامامى للمسرح ليقترب من الجمهور فيلقى أمامه بهدير جباله الصوتية مستثيرا بذلك اعجابه وحماسته ، فتأكل نيران خشبة المسرح أطراف «بنطلونه» وتصبح هذه علامة الممثل الممتاز !

وجاء المخرج « أنطوان » ينادى بالعمل الجماعى على خشبة المسرح

ليرد الى المثل المفهوم السليم لفنه ونال الجمهور الاحساس الأصيل بالأعمال المسرحية الكبرى وكيفية تذوقها •

كما اخذت حركة التجديد المسرحى فى أوائل القرن العشرين تعم بلاد اوروبا كلها لتخلق الجو الفنى الملائم للمسرح الحقيقى ، ويعزى هذه التيار الشامل الى أن الجمهور كان يشعر بالحنين والشوق الى مسرح تنتفى منه الكلمات الخطابية البراقة والدروس التهذيبية التى تحفها مناظر تقليدية ، وكلها كلمات مجتها الأسماع ومناظر سئمتها العيون، كما تعزى هذه النهضة - كما ذكرنا - الى قيام جماعة موهوبين من المخرجين حملوا مشاعلها كل فى بلده •

ففى الوقت الذى ظهر فيه المخرج « ستانسلافيسكى » فى روسيا ، و « جوردن كريج » فى انجلترا و « ايرلى » فى المانيا و « وينهارت » فى هولندا ، ظهر أيضا « جاك كوبو » فى فرنسا ، وجميعهم يتلمسون سبيلا جديدا الى النهوض بالمسرح عن طريق ابراز ما هو معنوى وجوهرى لا ما هو ملموس أو واقعى •

ففى ١ كتوبر سنة ١٩١٣ أسس الفنان المجدد « جاك كوبو » مسرح : «Le Vieux Colombier» الذى مازال قائما حتى اليوم ، كان هذا المخرج لايدخر وسعا فى عقد الندوات وكتابة النقد المسرحى محاربا روح التفاهة والنزعة التهذيبية التى يزعم المسرح انها من حقه ومن واجبه ، كما كان يسهم فى الحركة التى تنادى بضرورة تجديد الأدب العام والأدب المسرحى خاصة بالعودة بهما الى العصر الكلاسيكى بمفهومه الدقيق المنظم •

وكان ائمة الثقافة فى هذا الوقت يرون أن العلاج الوحيد لمظاهر العقم الأدبى هو احياء الذوق الكلاسيكى الذى اشتهر به المسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر ، وفى تلك الفترة كان الأديب القصصى « آندريه جيد » André Gide فى بروكسل سنة ١٩٠٤ ، والقى محاضرة عامة عن تطور الفن المسرحى قال فيها :

« ان السبيل الى انقاذ المسرح من خطر سرد الاحداث الطويلة المعقدة هو أن نفرض عليه بعض القيود ، كما أن السبيل الى جعل المسرح يزخر بنماذج عدة من الشخصيات هو تنحيته بعيدا عن الحياة اليومية والواقعية» • ولعل هذا اوضح تعبير للفكرة التى تنادى بضرورة العودة الى المفهوم الكلاسيكى للمسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر ، مما يرد المسرح الى روح النظام والخضوع للقواعد الفنية ويوجهه الى الطريق السليم بدلا من

تركه يتخبط محتضرا في محاولات هزيلة أشبه بالتعليق السقيم على قصص مألوفة مطروقة !

كان المخرج « جاك كوبو » يشـــارك « أندريه جيد » A. Gide في الرأى في هـذه الناحية ، فالى جانب تقـديره لكل تجديد ادخلته المدارس المختلفة على التطور المسرحى - كان يفكر دائما في طريقة للجمع بين مزايا كل مدرســة فنية منذ العصر الكلاسيكي حتى فجر القــرن العشرين ، فكتب مقالا في سنة ١٩٠٥ يقول فيه :

« ان المدرسة الواقعية قد جعلت نظرتنا الى الحياة واضحة الخطوط محددة المعالم، كما أن المدرسة الرمزية افسحت أمام نظرتنا هذه الآفاق الجديدة واكسبتها مرونة وليونة ، وعملت كل من المدرستين على تنميـة الامكانيات الحديثة للفن المسرحى ، وأفسحت أمامها المجال وزودتها بسبل مبتكرة في العرض والتعبير » .

وأراد « كوبو » بعقليته الكلاسيكية المستنيرة أن يفيد من محاولات التجديد التى قام بها رجال المسرح في العصور السابقة ، وينتفع بخبرتهم في جميع الميادين المسرحية ، ولكنه يدرك تمام الادراك ان الجمع بين هذا كله لا يتسنى تحقيقه الا بفرض نظرية متزمتة دقيقة الاحكام ، فكتب مقالا آخر في سنة ١٩٠٩ ينقد فيه محاولات تقليد المسرحيات الكلاسيكية ثم يقول : « ليته من الممكن في وسط محاولات التجديد أو تقليد القديم أن نخلق فنا مسرحيا يضم جميع الأساليب وتحكمه قواعد دقيقة ، فيأتى فنا حساسا ونبيلا في آن واحد ، يتحرر من عبودية قانون العقل ومن الخضـــوع لنظام الحياة التى تستمد زادها من الثقافة الكلاسيكية الفرنسية » .

وهكذا اختار « كوبو » هذا الاتجاه ليدفع فيه بمحاولته في اصلاح المسرح ، ومن ثم اتجه فنه الى البساطة الكلاسيكية فأسدت اليه خدمة عظيمة ، اذ أزاحت عنه عبئا كبيرا بحكم عمله مخرجا ومديرا للمسرح ، فخففت عنه التزامات البذخ والكماليات في شراء الملابس الباهظة الثمن، والمناظر الفنيـة الفاخرة ، وأجهزة الاخراج المعقدة ، كما حملته هـذه النزعة على البحث عن مسرحيات ذات هدف نفسانى ومغزى داخلى تهز مشاعر المتفرج وحساسيته ، كما تثير خياله في الوقت نفسه ، كذا لم يغب عنه أن ينمى في الممثلين وعيا حساسيا مرهفا بقيمة فنهم الذى يتعين عليهم العمل على تحقيقه وصونه بالاداء الممتاز في التمثيل الى جانب الانسجام المتناسق مع بقية أفراد الفرقة المسرحية » .

كان أول موســـم عرفه مسرح « Le Vieux-Colombier » موسمة فاسيا ( من أكتوبر سنة ١٩١٣ الى مايو سنة ١٩١٤ )، اذ قطعته الحرب العالمية الأولى ، فقام «كوبو » بجولة مسرحية واسعة في أمريكا، عاد بعدها الى فرنسا في سنة ١٩١٩ وأعاد افتتـــاح مسرحه فقدم أربعة مواســم مسرحية باهرة النجاح برغم قصرها ، اذ انتهت بالاخفاق ، فاضــطر الى اغلاق مسرحه في سنة١٩٢٥وأسس فرقة مسرحية متواضعة في الأرياف.

غير أن تلك السنوات الأربع لا يمكن أن يتـناساها طلقا تاريخ المسرح الفرنسي لأنها أدخلت اصلاحات وتجديدات رائعة في صورة حاسـمة ، كما نشـأت على خشـبة ذلك المسرح وفي كنفه عبقريتان لامعتان هما « جوفيه » و « ديلان » ، كذلك كان « باتي » يستلهم من بعيد فن «كوبو»

وكان أهم تأثير لهذا المصلح المسرحي أنه قضى على المفهوم السقيم للمتعة المسرحية ، ذلك المفهوم الذي كان يخيم على عقلية جمهور المتفرجين حتى المثقفين منهم ، كما أنه أيقظ في الممثل وعيه لفنه وتقديره له ، فلم يعد يمثل آليا بدافع العادة ، أو بأنانية لأجل الظهور واشباع الغرور ، لقد تبدل كل شيء منذ ان قدم « كوبو » بعض المسرحيات الشهيرة لكتاب القرن السابع عشر أو لمؤلفي عصره ، في تلك القاعة المتواضعة على خشبة ترتفع قليلا عن صالة المسرح ، وسط اضاءة هادئة تتسم بالوقار والتحفظ وبالتوزيع العلمي المدروس ، بل يمكن القول دون مغالاة انه نهض بالمسرح الفرنسي الى درجة من الكمال ولدت معها الفكرة السليمة لاثارة العاطفة ، وانبعثت منه نظرية حياة الشركة والانسجام بين خشبة المسرح وجمهور الصـــالة .

وهكذا نرى أن النظرية الواقعية ـ وقد اكتسبت روحا شـاعرية بفضل ادماج جميع النظريات الفنية في مدرسة واحدة ـ تلتقي في هذا المسرح بالنظرية الرمزية ، وقد خفف من غلوائهـا الطابع الكلاســيكي بتصويره الصـادق المتزن للحياة ، فبلغ المسرح الفرنسي عندئذ قمـة شامخة في آفاق الفن .

ولقد شهد الفن المسرحي في فرنسا في ذلك الوقت ـ سنة ١٩٢٥ ـ قمما أخرى شامخة بفضل مخرجين وممثلين آخرين : فكان «جورج بيتوئف» G. Pitoëff وزوجته «لودميللا» Ludmillaيعملان على مسرح «الشانزليزيه» وبجوارهما « جاســتون باتي » G. Baty .. وحـين أغلق « كوبو » مسرحه التحق «جوفيــه» بمسرح «الشانزليزيه» .. أما زميله «ديلان» Dullin فقد أسس مسرحا جــديدا يتابع في رحابه رســالته أسماه «الاتيليه» L'Atelier ما زالت تقدم عليه حتى يومنا روائع المسرح العالمي .

ويقينا أن السطور تضيق بالحديث عن جميع الممثلين والمخرجين المناضلين ، وعن كفاحهم وفشلهم الظاهرى ، وعن نصرهم الخالد فى تاريخ الفن المسرحى والنهوض بالمسرح .

ويكفينا القول بأن المسرح الفرنسى بين الحربين العالميتين قد عرف بفضل المخرجين « أنطوان » و« كوبو » فترة من أزهى وألمع فترات تاريخه ، كذلك اليهما يرجع الفضل فى ادخال الكثير من العناصر الفنية التى تثير اعجابنا فى الوقت الحاضر .

وليس بغريب أن تقوم النهضة المسرحية على أكتاف المخرجين والممثلين وأن تنبعث حركة هذه النهضة ، فى أى مكان أو زمان ، من قلب الفنان الأصيل الذى لا ينشد سوى مجد الفن وقد حشد له جهده وأوقف عليه حياته .

# الباب الرابع

## أعلام المسرح الفرنسي المعاصر

## « بول كلوديل » ( ١٨٦٨ ـ ١٩٥٥ )

## PAUL CLAUDEL

ان جوهر التطور المسرحي في فرنسا ابان القرن التاسع عشر وفي اوائل القرن العشرين، يتسم بظاهرة الانتقال من الواقعية في دراسة المجتمع ، الى نطاق اكثر اتساعا واعظم تحررا ، يهز الخيال الشاعري ليفتح أمام الوجدان آفاق التفكير فيما وراء الطبيعة ، ويفسح امامه مجال التأمل السامي الرقيع ٠

وتتجلى هذه الظاهرة بوضـــوح في مسرحيـات « بول كلوديل » Paul Claudel الذي يأتي مسرحه في مقـــدمة مؤلفات عصره من حيث الأصالة والتسامي ٠

والعجيب في مسرحياته أنها لم تر اضواء المسرح الا بعد انتظـــار دام أكثر من عشر سنوات ٠ بل وبعض مسرحياته مثل « الحذاء الحريري » انقضى عليها أكثر من عشرين عاما قبل أن تمثل ، ومسرحية « المدينة » التي كتبها سنة ١٨٩٧ لم تمثل الا في سنة ١٩٥٥ ٠

ومما يدعو الى الغرابة أكثر من ذلك أن هذه الصعوبة أو هذا البطء في غزو المسرح لم يكن ليعزى الى فقدان الصـــلات بين كلوديل وعــالم المسرح ، بل على العكس كان على صــــلة وثيقة بالمشتغلين بالمسرح وكان موضع تقديرهم واعجابهم ٠٠ انما مرد ذلك الى مؤلفات كلوديل نفسها : فمن ناحية الأسلوب يأخذ عليه النقاد الميل الى تضخيم العبارة والتعقيد في التعبير والخلط في استعمال مختلف الألفاظ دون الاكتراث بالمعنى الأصلي لها وبمدلولها المألوف ، والجمع بين الوان الأساليب من مجازية رمزية الى واقعية أو شاعرية ٠ وهو في هذا كله لا يحرص على استهواء القارىء أو جذب الجمهور بقدر حرصه على أن يبهره باستخدام التراكيب المبتكرة والربط بينها بصورة غير متوقعة ، وغني عن البيان أن الكاتب المسرحي الذي تغلب عليه هذه النزعة يتهدده دائما سخط الجمهور اذا ما قدم له مسرحية معقدة الأسلوب أو سبلا غامضة في التعبير ترهق الذهن وتحير العقل في فهمها ٠

هذا من ناحية الاسلوب ، أما من ناحية الافكار فان «كلوديل» بالرغم من قدرته على النهوض بفكرة المسرحية ومساندتها طيلة الأحداث ، محلقا بها في غير ما اعياء في آفاق عالية حتى النهاية ــ بالرغم من هذه القدرة الفريدة ، فان مسرحه يبدو خانقا لغزارة الطابع الذهنى فيه ، وبسبب الجو الدينى والفلسفى الذى يسود معالجة أمور ما وراء الطبيعة مما يجعل حوار الشخصيات أشبه بالتأملات او المناجاة ، فتذوب بينهما الاحداث وتتبخر أو تتضاءل قوتها ، فلا تبرز أمام الجمهور سوى أكداس من الافكار المعنوية المجردة ، التي يعرضها أحيانا في صورة عنيفة ومنطق شاذ ، يرطم بعضها بعضا في صخب الأسلوب المعقد .

اذن يمكن القول من ناحية الأسلوب ومن ناحية الفكرة بانه كان من المتعذر قبول هذه المسرحيات دون مخاطرة او مجازفة عند عرضها أمام الجمهور ، ولاسيما ان جيل كلوديل ــ فى فجر القرن العشرين ــ لا يميل الى الارهاق فى التفكير ، مكتفيا من المعنويات والتحليل النفسانى بالقدر الذى يدور فى جلسة اجتماعية .

لذا لم يجرؤ أحد من رجال المسرح على تقديم مسرحية لكلوديل قبل أن يتهيأ جو المجتمع لذلك ، بل ان تهيئة الجو لم تكن كافية لتقديم هذه المسرحيات ، انما كان على كلوديل نفسه أن يعيد كتابة مسرحياته حتى تصلح للتمثيل ، اذ كانت رواياته الاولى معدة للقراءة وليست للتمثيل ، وحين عزم على تقديمها للمسرح أخذ ينقحها ليخفف من كثافة الروح الشاعرية مبرزا أحداث الدراما ، حريصا على أن يقلل من موضوعات ما وراء الطبيعة باضافة أحداث التاريخ ، وعلى أن يقلل من الرمزية بادخال التحليل النفسانى .

وقصارى القول انه أخذ يعنى بتقديم شخصيات مجسمة وسط أحداث منطقية متناسقة .

وعلى اثر هذا الاتجاه الذى انتحاه بعد سنة ١٩٠٥ كتب أهم مسرحياته وهى « منتصف الطريق » *(Partage de Midi)* ، وبشرى مريم » *(L'Annonce faite à Marie)* و « الرهينة » *(L'Otage)* ، وان كان اسلوبه لم يفقد فيها شيئا من قوته وغنائه الدافق ، فانه يميل أكثر الى الترتيب والوضوح .

ثم بعد سنة ١٩١٩ ، وخاصة حين كتب مسرحيته الشهيرة « الحذاء الحريرى » « *Le Soulier de Satin* » يمكن القول بانه قد تم عندئذ لقاء

بين نزعتين كامنتين فى أعماق نفسه وهى الدراما الرمزية المتعلقة بالكون بأسره ثم الدراما التاريخية الانسانية ، وهكذا اكتملت الصورة الفنية لمسرح كلوديل ، وتفتحت عبقريته المسرحية الى أبعد مدى لها .

لذا لا يمكن النظر الى مسرح «كلوديل» على أنه كل متماسك ، فلم يولد هذا المسرح دفعة واحدة ولم يكتب بنزعة واحدة ، هذا الى أنه توجد ظاهرة أخرى تزيد الأمر تعقيدا ، وهى شعور المؤلف بحاجته الى تنقيح مؤلفاته ومراجعتها وتدبيجها ، فيصوغ الرواية اكثر من مرة : فمثلا كتب فى سنة ١٨٩٢ النص الأول لمسرحية بعنوان « الفتاة فيولين » ، ثم ادخل عليها تعديلات جدية سنة ١٨٩٨ ، وبعد ذلك غير من الأحداث والحوار فى سنة ١٩١٠ واسماها « بشرى مريم » ثم اضطر الى تعديلها فى سنة ١٩٣٨ بناء على نصيحة أحد المخرجين ، وأخيرا أدخل عليها تعديلات جديدة حين قدمها للمسرح فى سنة ١٩٤٨ ، وكذلك الحال فى معظم مسرحياته .

وان كان كلوديل قد انتظر طويلا حتى تمثل مسرحياته وحتى يصيبها النجاح اللائق بها ، وان كنا نلمس لديه صعودا عسيرا مترددا نحو الكمال،فليس معنى هذا ان «كلوديل» قد اخطأ اختيار الفن الذى يتألق فيه أو ضل طريق النجاح باتجاهه الى المسرح ، بل على العكس ان القالب المسرحى يتفق مع استعداده الطبيعى ، بل كان لزاما عليه أن يختاره ، فعبقرية كلوديل عبقرية مسرحية بطبيعتها لأنها نشأت من التقاء تيارين عارمين : تيار الفكر الجارف ، وتيار الحساسية المرهفة ، ويلتقى هذان التياران فى صورة رموز تميل الى ان تتبلور بشكل أوضح فلا تجد لها منفذا الا فى شخصيات تتحرك وتنبض بالحيوية والنشاط ، هذا الى أن نظرته الى الحياة تشده الى التأليف المسرحى ، فهى نظرة يسودها التدين الصادق والايمان العميق بوجود الله ، فتجعله هذه النظرة يرى أن العالم يسير على حسب تنسيق سابق وخطة موضوعة وحكمة أعلى !

والأهم من ذلك أنها تجعله يرى فى الحياة صراعا لا يهدأ بين الروح والجسد ، تتطاحن فيه نزوات الانسان الارضية مع تطلعه الى التسامى .

وفى هذا كله يحاول « كلوديل » أن يرفع من قيمة الانسان ويقيم لها صرحا عاليا راسخا ، اذ لابد من الايمان بأهمية الانسان وقيمته لكى نهتم بأحداث حياته ومغامراته ولكى تهتز مشاعرنا لما يتعرض له من قلاقل أو مخاطر ، أما نظرة العدم أو نظرة السخرية التى يلجأ اليها معظم

كتاب المسرح فى عصره فهى تؤدى الى التهكم من الانسان واثارة الضحك بصورة تتفاوت فى لونها القاتم .

وبفضل ايمان كلوديل بقيمة الانسان ، تزداد شخصيات مسرحه حيوية ، ويقوى اهتمامه بعرض أخلاقهم ، ويتعمق أكثر فى تحليل نفسياتهم الى حد يصل معه الى اعماق الحياة الداخلية ، فيثير مكنون القلب والضمير ، ثم لا يلبث أن يتضاءل التحليل النفسانى للفرد لتبرز اهمية القوى الغامضة التى تؤثر على الارادة لتحقق سنة الكون وحكمة الله فى الانسان .

وهكذا يبدو الطابع التاريخى فى الحياة أداة فى خدمة ما هو أبدى أزلى ، كما تبدو الشخصية المسرحية انسانا خاضعا لتوجيه الله وارادته فلا تعنينا من حياته الاحداث او الأخلاق والمشاعر ، بقدر ما تعنينا الروح نفسها كخادم يطيع القوانين الالهية او احيانا كمتمرد يثور عليها ، وبذا يصبح الله مركز الاشعاع وبؤرة النور فى مسرح كلوديل .

وهنا يتجلى التناقض الصارخ بين مسرح كلوديل والمسرح المعاصر فى ذلك الوقت سنة ١٩١٤ ، الذى كان ينحصر فى اطار « البورجوازية » وتفوح منه رذائل المجتمع وفضائحه ، ومن ثم كان يعوز هذا المسرح قوة التعصب والوثبة الشاعرية ، ويصفه كلوديل بهذه العبارات :

« فن رخو ، فن مزين بالأصباغ ، فن لا يعرف أن يصل الى هدف أو أن يبلغ مكانا معينا ، فن ليس فيه ما يبتى أو ينشىء ، فن لا يستغل كيان الانسان بأسره ولا يعرض شخصيته بأكملها انما يهمل أو ينسى خير ما فى الانسان ، فلا يؤدى الا الى التشاؤم والا الى كآبة العجز والفشل » .

وان «كلوديل» يؤمن بأهمية الأخلاق وأن الأخلاق السلبية الحقيقية تدفع الى العمل الايجابى وتمتاز بالجرأة ، بل يؤمن « أن الانسان ــ كما خرج من بين يدى خالقه ــ طيب صالح ، وانه ليس لديه اية موهبة شريرة ، وليس فى خياله او مشاعره سوء أو ضلال . فما الشر الا اضطراب وخلل قد نفذا الى طبيعة الانسان حين أسلم نفسه الى الشيطان » .

ولعله فى هذا يناقض الفكرة التى تعلمها عن طبيعة الانسان ونفسه الأمارة بالسوء ، ولكن نظرية طيبة الانسان تروق لكلوديل لأنها عنصر تراجيدى هام ، فهو يحرص على أن يستغل للمسرح هذا التناقض

بين طبيعة الانسان الطيبة وأحداث الحياة الأليمة ، كما يستغل للمسرح أيضا الصراع الداخلي بين جسد الانسان وروحه .

فيرى « أن مبدأ التناقض والتطاحن هذا ضروري للفن ، فهو الذي يمد الفن بوسيلة البناء والانشاء ، فالصراع الذي وضع الدين نواته في قلوبنا هو المحرك المسرحي الأول ، كما أنه الينبوع العظيم لحياتنا المعنوية وكياننا الاجتماعي » . فلا حياة خلقية بدون كفاح داخلي .

ذلك بأن الشعور الديني يجعل الانسان يحس بمسئوليته ازاء تصرفاته الخاصة ، ويحمله على أن يراقب أفعاله وأقواله ويراجع نفسه فاحصا ما يأتي وما يدع ، ثم يقارن بين هذا كله والمثل الأعلى الذي يرسمه أمامه الدين .

اذن فهذا الشعور الديني يخلق حقا « حياة داخلية » تزداد غنى ورقة ومرونة كلما تعمق هذا الشعور في قلب الانسان ، ولا يغيب على المؤلف المسرحي اليقظ أن يستغل هذه الحياة الداخلية وهذا الصراع النفسي في مسرحياته .

غير أن هذا الميل الى تمحيص النفس أو على الأصح نزعة النفس الى تمحيص نفسها بنفسها لا تلبث أن تسيء الى المسرحية بالرغم من فائدتها الظاهرة لها ، اذ أن الرغبة في التحليل والتأمل النفساني تقتل الحركة على المسرح أو على الأقل تفقدها قوتها وتضعف الاحساس بها . وكأننا ببطل يتأمل نفسه في مرآة ، أو عداء يتغزل في شكل قدمه ويقيس عرض صدره وعضلاته بدلا من أن يدعم قوته بالجرى والعدو !

وان كان كلوديل يدرك تمام الادراك أن التحليل النفساني هو وحده الذي يفسر ويعلل الأحداث والحركة في أروع المسرحيات ، فانه لا يطمئن الى المسرحية التي تقوم على هذا التحليل النفساني فحسب ، لذا فهو يمقت « التراجيديا الكلاسيكية » التي ظهرت في القرن السابع عشر بفرنسا ، كما يمقت الملهاة الأخلاقية أو العاطفية ، ويرى أن المؤلف المسرحي المتدين يجتنب فتنة هذا التمحيص الداخلي الجاف لأنه لا يؤدي الى أية نتيجة ، فضلا عن أنه يجافي الروح الدينية ، لان هذا التحليل النفساني يقوم على تمجيد النفس . فمن واجب المؤلف المتدين ــ وهو خير من يقدر قيمة الانسان وكرامته كانسان ــ أن يحرص على الا يقيم عملا فنيا خالدا على أكتاف الخليقة الفانية ، فهو يلقي بشخصياته في مغامرات فريدة عنيفة ، يعلم مقدما ان هناك قوة أكبر وأعظم من

شخصياته ، فيرى بدافع تدينه أن كل عمل ، سواء أكان شرا أم خيرا ، يتخذ معنى عميقا بعيدا وطابعا رمزيا ، يوحي بتلك القوة الخفية التى تسيطر على الكون ، وهكذا يذهب بانتاجه الفنى الى مدى أبعد مما هو مألوف ، ويحطم فى عمله الفنى ذلك الاطار الذى يضم صورة للانسان القانع بالتفاهات المستسلم لتيار الحياة الدنيا ، يحطم هذا الاطار ليتيح للانسان أن يثب فى قوة وعزم نحو ما هو جليل وسام ٠

اما عن مسألة الخير والشر ، فان كلوديل يرى ، ان الخير وحده هو الذى يبقى ، ٠٠ ويقصد بالخير كل مايتصل بروح الفضيلة وما يتم على حسب ارادة الله وحكمته ٠٠ وهذا الخير يؤدى الى نشر السرور فى الحياة والانسجام فى العالم ٠ ونقيض ذلك ما يفعله الشر الذى يتجلى فى روح السخط عند البشر ، وانحراف الغرائز وانحطاطها ، وشرور العواطف ، وهذا الشر لا يتمخض الا عن فوضى الأخلاق واضطراب النفس ٠٠

لذا فان كلوديل يرى أن انتـــاج الفنان ، وبخاصة انتاج المؤلف المسرحى ، اذا لم يتجه نحو الخير بمفهومه المطلق ــ يؤدى حتما الى العدم بل والى تمجيد العدم ، كما يعتقد كلوديل أن كل فن يقدم مأساة الوضع البشرى أو يوحى ببؤس الحياة البشرية ، لا يزدهر الا فى الاشادة بالعدم وبانتصار الشر والضلال ونصرة الشك واليأس ٠

ويحق لنا أن نتساءل : هل يوجد عمل فنى يرمى عمدا الى ابراز الشر أو يهدف الى تمجيد العدم ، أم ان الشك يبدو دائمـــا كخطوة فى البحث عن الحقيقة ، كما أن اليأس يبدو دائما كصيحة وسط السعى وراء الأمل ؟

وفى الواقع ، ان كل مؤلف مسرحى يحاول فى أعماله ان يقدم شرحا أو تحليلا لمعانى البؤس والألم والسرور والفضيلة والأمل فى الحياة ٠

ولا شك فى أن كل واحد منهم ينهج خطة معينة فى محاولته هذه ، ولكن لابد من وجود خطة ، ويقيس كل منهم الوجود بمقياس معين ، ولكن لابد من وجود مقياس ، ويقينا أنه يمكن تسليط الأضواء على هذا الجانب من الحياة دون ذاك ، ولكن لا غنى عن الأضواء أيا كان اتجاهها لتقويم للحياة دراسة وتحليل ٠

أما الخطة التى انتهجها كلوديل والقياس الذى يحكم به على الحياة والأضواء التى يسلطها على أحداثها ، فكلها تنبع كمـــا ذكرنا من الطابع الدينى الذى ملك عليه روحه ، فحمله يقيم المسرحية على موقف الانسان

التضارب أو ذلك الصراع النفساني الذي لا يهدأ ، فهو يرى أن الانسان يشعر ـ بل ويؤمن ـ بأنه كائن حر فيما يفعل وفيما يختار ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يحس بوطأة قوية خفية أو نواميس تدفعه وتقوده حيث تشاء ارادة عليا غامضة . ولقد حرص كلوديل على أن يبلور في مسرحياته هذا الصراع التراجيدي في قوة ملموسة مجسمة ، وكأنه يمسك في اصرار عنيف بالعصا من الوسط فيخلق دائما شخصيات تسعى وتتصرف في حرية مطلقة ، تفوق وتسمو فوق المصالح الفردية ونزواتها ، لتضفي على هذه المصالح وتلك النزوات معنى يحدد قيمتها ان كانت من الاعمال التي تخدم ارادة الله أو تعارض مشيئته ، ثم يوجه هذه الاعمال جميعا لتسير على حسب ما يتفق مع الارادة العليا السماوية .

وفي جميع مسرحيات كلوديل ، حيث توجه الحركة المسرحية مصاير الافراد ونزواتهم ومصالحهم واخطاءهم ، وحيث تتصرف الشخصيات في مطلق الحرية ، نرى أن تطور الاحداث المسرحية يسير دائما بدافع من قوة الارادة العليا ، ارادة القدر ، ويتعمد كلوديل ذلك لكي يلقى الصالحون خير الجزاء وحتى يحظى أصحاب النيات الطيبة من الاشرار بالصفح والغفران ، بحيث يتم كل شيء في النهاية على حسب ارادة الله في العالم .

ولا يغيب عن القارىء أو المتفرج أن يلحظ تعمد المؤلف السير بالقصة الى هذا الاتجاه ، وكأنه يدفع الاحداث باصبعه لتتجه في الطريق الذي يرى انه يحقق ارادة الله ، كما لو كان بذلك يود أن يبرز أمام الناس ارادة الله في الحياة والعالم .

ولعل كلوديل كان قليل التحمس لمسرح شكسبير ، برغم اعجابه بفنه ، لانه يرى أن شكسبير قد اغفل الارادة الالهية في اعمال الانسان ، وعندئذ يرى كلوديل بنزعته الدينية أن اغفال هذه الحقيقة نقص كبير في مسرح شكسبير ، اذ أن عدم تدخل الارادة الالهية في أحداث الحياة معناه الفراغ والعدم الذي يزيل عن الانسان كل قيمة أو اهمية ويجرد أعماله من كل هدف أو معنى .

وعلى عكس ذلك ، يرى أحد النقاد من ذوى الفكر المتحرر أن تجرد مسرح شكسبير من النزعة الدينية يضفي عليه قوة الواقع والانفعال بالاحداث ، اذ أن الانسان يواجه الحياة بمفرده ولاجل نفسه فحسب ويقوم بدوره في صراعها العنيف ..

ولقد اخذ أحد النقاد «جابريل مارسيل» G. Marcel على كلوديل هذا التعمد الصارخ فى شرح ارادة الله فى الانسان ، فقال :

« ان العقل يصطدم بهول السبل التى يلجأ اليهـا كلوديل ليفرض عليه حقيقة معينة محددة ، فليس من حق المؤلف أن يتصرف كأنه نبى ، ولا أن يكتب للمسرح حوارا كأنه يحث فى تاريخ الكون .. »

وفى رأينا أن هذا الناقد محق فيما يقول ، فمن الخطأ بل ومن الخطر أن يضع الانسان نفسه مكان الارادة الالهية ، فيرتب أحداث التاريخ على حسب ما يتوهمه أنه حكمة الله وارادته الابدية .

ومهما يكن من خطأ كلوديل فى هذا الادعاء ومدى مجانبته الصواب فى تفسيره لفلسفة التاريخ ، فانه كمؤلف مسرحى قد وفق الى أن يرسم شخصياته فى صراع دائم وفى صورة كائنات حرة تتحرك وتتصرف على سفح أحداث لا سلطان لارادتها عليها !

ويقـــول ناقـــد آخر « جاك مادول » J. Madaule فى هذه الشخصيات :

« ان الانســـان يشـــعر بوطأة الحتمية والضرورة على كاهل هذه الشخصيات . ولا تصدر هذه الحتمية عن الخداع المسرحى وصناعته ، انما هى حتمية نفسانية ، تنبع من قرارة نفوســهم ومتأصلة فى كيانهم بحيث لا يمكنهم أن يفلتوا منها .

وليس معنى هذا أن المؤلف لا يصورهم أحرارا ، بل انه يجعل من المستحيل عليهم او على حريتهم ان تقودهم الى نهاية غير النهـــاية التى رسمها لهم » ..

ولـكن هذا لا يعنى أن شخصيات كلوديل تخضع لسلطان القدر ، بل هو فى حرصه على أن يجعل تصرفاتهم نسيجا من الحرية المطلقة يود أن يبرز مرارة الالم الذى يشعر به الانسان حين تتحكم فيه قوى خارقة للطبيعة ، تطارده وتضيق عليه ، كما يود أن يوضح كيف تتشتت حريته هذه وتتبدد ارادته بين معنويات لا اتفاق بينها ولا تفاهم .

ومع ذلك فان تصوير الحرية بهذه الطريقة فى المسرحية ، على مافيه من عنصر تراجيدى ، ينطوى أيضا على عنصر الفكاهة ، وهذا يحملنا على القول بأن مسرح كلوديل لا يقوم على تصوير القدر وسلطانه ، اذ أن القدر لا يتمشى مع عنصر الهزل أو الفكاهة ، بل ان عنصر القدر يفترض لتدخله

وجود المسئولية ، فاذا لم نفترض أن المرء مسئول عن تصرفاته وأخطائه لا يمكن لنا أن نضحك من أخطائه تلك بل على العكس نرثى لها ونتألم لأجلها ·

وحقيقة الامر أن كلوديل ينزع الى الضحك من منظر حماقات الانسان وتصرفاته الجنونية ، بل ان روح المرح التى اشتهر بها فى جلساته وأحاديثه الخاصة تتفشى فى مسرحياته ، لذا فان نظرة كلوديل الى المسرحية هى فى الواقع نظرة هزلية لان شخصياته تتسم بالحرية ومن ثم مسئولة عن تصرفاتها وأخطائها ·

ويمكن أن نأخذ على كلوديل هذه النزعة الى الضحك من أخطاء الانسان · فما دام يزعم أنه ينصب نفسه مكان الله فى تخطيط حياة شخصياته وتحديد اتجاه أحداثها ، كان جديرا به الا يضحك من أخطائهم بل يترفق بجهلهم ويعطف على ضعفهم ·

واذا ما سلمنا بأن مسرح كلوديل يميل الى روح الفكاهة اتضح لنا أيضا أن روح التفاؤل تسود عليه برغم ما يبدو فيه من اضطراب الأحداث وحتميتها · فجميعها تتجه صوب الهدف الذى يجب أن تنتهى اليه · فتفاؤل كلوديل ليس موضع جدال ·

انما لا ينحصر هذا التفاؤل فى تصوير الناس فى ثوب العدالة والنقاء الروحى وأن أعمالهم تتم طبقا لواجب النبل ، متمشية مع العقل السليم · كلا ، انما يتجلى هذا التفاؤل حين يرينا أن كل اعوجاج يستقيم وأن جميع الزلات تبرأ وأن كل شر ينقلب الى خير ، فالشر قائم وموجود فى صورة الخطيئة او الحماقة فى التصرف ، الا أن القدر او الارادة الالهية يمكنها أن تستخدم هذا الشر ليصبح خيرا ، ويقول فى هذا كلوديل :

« ان القدر يكتب كتابة مستقيمة بسطور ملتوية معوجة » · فان كانت صفحة التاريخ قد كتبت بصورة مشوهة مقبضة ، فان معناها منطقى متناسق بل ويطمئن لها كل من يتخذ الإيمان ملجأ وملاذا ·

فاستقامة أمور الحياة معناها عند كلوديل أن الانسان يتمم ارادة الله ويسبح بمجده ، وعندئذ كل ما فى الانسان وما حول الانسان يفيض مرحا ونورا ، أما الفوضى والالتواء فى الحياة فتحدث حين يتصرف الانسان عن عبادة الله ليعبد مفاتن العالم من ثروة أو جاه أو مخلوقات ، وعندئذ تنشب آلام النفس وتنهال المتاعب بجميع ألوانها ، ولكن هذه الآلام وتلك

المتاعب يمكن أن تتحول الى مصدر بركة وينبوع خير ، وهكذا يفلت مسرح كلوديل من أى طابع لليأس بفضل نزعته الدينية .

ويجدر بنا ، ونحن بصدد الحديث عن نظرة كلوديل المتفائلة ، أن نحدد لون هذا التفاؤل ، وثمن الحصول عليه : فكلوديل يسلم بأن الاثم والخطيئة يجثمان فوق صدر الانسان طوال حياته ، ولا بد لحصوله على الخلاص والسلام من أن ينبذ متاع العالم الفانى ويقاسى مرارة الكفاح ضد الجسد ، ولكنه حين يصور هذا النبذ وذلك الصراع الأليم لا يقنع بهذا التصوير ـ كما يفعل المؤلفون المتشائمون فى عصره ـ انما ينظر بعين الايمان الى الخلاص من الاثم والى الرجاء فى الانتصار ، فيستشف الفوز وسط الاضطراب وينادى بالنصر حتى على الموت !

ويرى كلوديل أن الحب من أخطر المغريات التى تدفع بالانسان بعيدا عن طاعة الله ، وليس معنى ذلك أنه يرى أن الحب شر فى ذاته ، بل انه ينظر اليه كنداء طبيعى لدى الانسان ، انما يعتقد أن المرأة تمنح الرجل سعادة مزيفة غير التى ينتظرها منها ، فتستأثر بقوى الرجل وامكانياته ، وكأنها قوة الهية تستحوذ عليه ! فهى بذلك عدو لله . ولكن كلوديل يحول هذه الصورة الى الخير ، اذ يصور لنا المرأة فى خدمة الله دون أن تدرى : فهى حين تغرس الألم فى قلب الرجل ، وتحفر فيه للحب مكانا عميقا فسيحا ، تترك فيه فراغا لا يملؤه الا الالتجاء الى الله ، تلك هى حال النفس التى يقهرها الحب ، ولكنه يقدم لنا الى جانب ذلك نفوسا لا تستسلم لنداء الحب ، انما تنبذه وتقاومه فى صراع الابطال ، مما تتمخض عنه مواقف عنيفة ومشاعر سامية يزخر بها مسرح كلوديل .

ومما يدعو للدهشة فى تصوير كلوديل للحب ، أن من كتب لهما أن يتبادلا شعور الحب يلتقيان عادة فجأة وبدون مقدمات ، وما يفصحان عن حبهما المتبادل حتى يضطرا الى الانفصال بسبب أحداث الحياة : فمثلا فى رواية « الحذاء الحريرى » يظل المحبان ، حتى المشهد الاخير ، كل منهما فى منأى عن الآخر ، وحين يلتقيان لحظة قصيرة يعمد المؤلف والمخرج الى تصويرهما على المسرح بصورة لها مغزاها ، تتسلط عليهما الاضواء بحيث يلتقى ظلهما كخيال على حائط المنظر المسرحى ، وكأنه شبح الاثم على جدار الابدية .. ومن بينهما يمتد البحر رمزا مزدوجا للعنصر الذى يربط ويفرق بين الاحياء .

وهكذا يتضح العمق المعنوى والاخلاقى فى مسرح كلوديل كى يتجسم

العنصر التراجيدى بتصوير النزعة المزدوجة للطبيعة البشرية التى يدفعها قانون الجسد والرغبة فى السعادة الدنيوية الى اتجاه يتعارض مع قانون السماء ومع مستلزمات التسامى الروحى نحو الكمال . ذلك هو الصراع النفسانى الذى يضطرم فى قلوب المحبين فى مسرح كلوديل .

ولكن اليست هذه مغالاة من جانب هذا الاديب الفيلسوف ؟ هل حقا تتعارض طاعة الانسان لنداء الحب مع طاعته للقانون السماوى ؟ اليس هذا الناموس الالهى هو الذى غرس بقوة الحب فى قلب الانسان لتزدهر حين تكتمل شخصيته ؟ وهل الرغبة فى التمتع المعتدل بمتـــاع الدنيـا تتعارض مع القانون السـماوى ؟ أو ليس صاحب هذا القانون هو الذى خلق هذا المتاع لينعم به الانسان ؟

هناك مغالاة ولا شك من جانب كلوديل ، بل يأخذ عليه بعض النقاد مآخذ اخرى : فيرون أن احدا لم يقدم للقراء صـــورة مشوهة مضطربة لمغامرة الانسان فى الحياة أكثر مما فعل ، اذ يشوبها التناقض والتضارب، ويغلب عليها طابع العنف المتعمد ..

بل ان النقاد المعجبين به لا يطمئنون جميعا الى حكم المستقبل على مسرحه ، فيقول أحدهم : «لقد انطفأت شمعة كلوديل وسط مجد لاتشوبه ظلال ، ولكن قد تقسو الاجيال القادمة فى الحكم عليه ! »

ولكن مهما قست الاجيال فى حكمها على الاديب النبيل ، فلن تنال من نبله شيئا ، فالجزر العالية ستظل عالية كالطود مهما هاجت الامواج من حولها ، انها تهيمن على البحر دائما أبدا .

## ٣ ـ « جان جيرودو » ( ١٨٨٢ ـ ١٩٤٤ )
## Jean GIRAUDOUX

في الفترة ما بين الحرب العالمية الاولى والثانية ، قامت حركة تنزع الى الارتفاع بالانتاج المسرحي في فرنسا الى آفاق الشعر بفضل الخيال والرمز . ولقد ازدهرت في تلك الفترة جميع الوان الادب ماعدا الادب المسرحي .

والمؤلفون المسرحيون الذين ظهروا في تلك الفترة أمثال « فيلدراك ، ولنورمان ، وبوهلييه » لم يكونوا من ذلك الطراز العملاق الذى يدفع الناس الى مبايعته بالامارة الادبية .

وقصارى القول كان التاليف المسرحي حين ذاك يعاني من ذلك الفراغ الذى ران عليه ، وجعل يتلمس من يملؤه من أساطين الفكر الى ان ظهر « جيرودو » ليثبوا على عرشه .

لقد استوى « جيرودو » على عرش الادب المسرحي في فرنسا منذ ليلة ١٠ من مايو سنة ١٩٢٨ حين رفعت الستار في مسرح «الشانزيليزيه» في باريس عن رواية **سيجفريد** *(Siegfried)* فسرت في المتفرجين تلك الهزة التي تشبه القشعريرة والتي يثيرها التجديد الفني ، ولا سيما حين يتسم الابداع والابتكار بطابع الشعر في الكلام المنثور وبروح الخيال في النظر الى الامور .

لم يكن « جان جيرودو » شابا حدثا في سنة ١٩٢٨ . فلقد كان آن ذاك يبلغ من العمر ستا واربعين سنة . فبعد أن التحق بالسلك السياسي سنة ١٩١٠ ثم خاض غمار الحرب جنديا بسيطا واصيب فيها بجرح خطير ـ قام بمهمات رسمية في البرتغال وفي أمريكا ، ثم عاد الى فرنسا والف كتبا فريدة تفيض بطابع الشعر وروح الفكاهة ، مثل **«البينور»** *(Elpénor)* و **«سيمون العاطفي»** *(Simon le Pathétique)* و **«سوزان والمحيط الهادي»** *(Suzanne et le Pacifique)* و **«سيجفريد والليموزيني»** *(Siegfried et le Limousin)* ، ثم كتب في سنة ١٩٢٥ قصة سياسية طريفة بعنوان « **بيللا** » *(Bella)*

ومن هذا يتضح أنه حين جاوز الحلقة الرابعة من عمره كانت قد توطدت مكانته الاجتماعية والادبية واستقر مركزه فى السلك السياسى ، فقد أصبح الكاتب الكبير الذى يجمع بين الثقافة العالية كخريج من مدرسة المعلمين العليا فى باريس وبين المنصب الرفيع فى وزارة الخارجية .

ذلك بأن تكوينه الجامعى أضفى عليه ثقافة كلاسيكية متينة ، وزوده باحساس مرهف يهوى الآراء البـــديعة ويتذوق الافكار العميقة . وان تكوينه العلمى هذا هو الذى نمى فيه الرغبة فى تعليم الآخرين ، اذ أن الدعابة عنده غالبا ما تنطوى على درس عميق يقدمه فى ثوب من المرح . واننا لنخطىء فى فهم جيرودو لو رأينا فى روح الدعابة التى تغمر كتاباته مجرد فكاهة للمزاح . غير أن روح الدعابة نفسها قد اتسمت هى ايضا بطابع ثقافته فبدت عميقة طريفة ، يشوبها التكلف احيانا ، ولعل هـذا التكلف ـ من قبيل المغالاة فى الاناقة التى يحرص السلك السياسى على التحلى بها .

والواقع أن لون العمل فى وزارة الخارجية قد أكسب جيرودو حرصا على مراعاة النسب الخلقية فى تحليل النفسيات . وهـــذا ما يتميز به الدبلوماسى الذى تنقل فى أسفار كثيرة وتعرف الى اناس كثيرين ، ثــم أدرك أن نفسية الناس تختلف باختلاف البيئة والمجتمع ، كما أكتسب جيرودو فهما خاصا للوطنية يتطبع بطابع البســاطة والاعتدال المتئد ؛ فلا تشوبه حماسة من لم يعبر حدود بلاده قط . اذ يلاحظ دائما أن من يتنقلون فى أسفار كثيرة خارج أوطانهم ، ولهم من استقامة الفكر والشعور ما يحفظ عليهم حبهـــم لوطنهم ، يكتشفون المعنى الاصـــيل للوطنية ، والمبررات المتينة التى تدعم حب الوطن ، ولقـــد كتب جيرودو أجمـــل صفحات مؤلفاته فى هذا الصدد .

هذا الى أن صفحاته الوطنية تلك تحمل معنى أشد عمقا فى نفسه ، اذ يصل حب الوطن الى جذوره الاولى المتأصلة فى قلبه ، فيهز أوتار حبه لمسقط رأسه فى تلك القرية المسماة Bellac والتى يضمها اقليم Limousin الزاخر بالغابات فى وسط فرنسا .

لقد استطاع جيرودو ان ينتقل فى أسفار متعددة ، وأن يقرأ الكثير فى دراساته ، وأن يضطرب بشئون الحياة هنا وهناك ، ليشكل بخياله الصورة التى تروقه هو عن الدنيـــا ، ولكنه لم يستطع أن ينسى مسقط رأسه ، فكان يعود دائما الى نقطة البداية ، الى مصدر القيم جميعا . انه يعرف دائما طريق العودة الى Bellac

وان كان لحياة كل انسان تاريخ خاص بهـا فلحياة روح الشاعر ايضا تاريخ تمتاز به · وتبدأ حياة هذه الروح بحدث جوهري أشبه بأول لقاء للعذراء مع الدنيا ، فهي تبدأ بأول الهام تفجر معه ينبوع الوحي · ولعل هذه الومضة الاولى في حياة جيرودو الادبية قـد انبثقت حين قام بنزهة خلوية مرحة ، وقد نضجت روحه ، بين حقول مقاطعة «ليموزان» وأغلب الظن أنها كانت في احضان فصل الخريف حين يكون النسيم محملا بعبير الارض المعشبة ، ويغمر الغابات الموحشة جو من الغموض والكآبة يمتدان به الى أفق مرفوع الهامة ، في اعتداد ريفي أصيل ، وتسرى الحياة في بساطة واستقامة وفي نقاء الطبيعة الهادئة التي تستسلم لسنة الكون·

كان هذا كله كافيا ليبذر في روحه بذرة الصـور الحية المجسمة والمشاعر الجوهرية فتخلق توازنا رائعا بينهـا وبين نزوات ذكائه التي تنزع آحيانا الى التكلف والصناعة والتجويد ·

والحق أن جيرودو قد ولج باب الآداب عن طريق التكلف والصناعة والتجويد ، أو بمعنى آخر قد ولجه عن طريق « التـأثرية الادبيـة » « L'impressionnisme » التي تستمد جمالها من سحر اللفظ لامن عمق الفكرة فبدأ في أول الامر أستاذا لهذه المدرسة الجديدة التي قامت غداة الحرب العالمية الاولى تنشد أسلوبا جديدا في الجمال بالتلاعب اللفظي والبيان الرائع ، غير أن هذه المدرسة ليست من مبتدعات القرن العشرين ، وانما هي أسلوب في النظر الى الانسان والى العالم ، فهي اذن نزعة دائمة من نزعات الفن ، يمكن القول معها بأنها مرتبة من الثقافة العليا تتجلى في الادب حين يستنفد هذا الادب جميع الموضوعات التي يمكنه أن يطرقها ، وعندئذ يلجأ الاديب ، سعيا وراء الخلق والابتكار ، الى التجديد في اللفظ والافتنان في ابداع التراكيب · ولعل هذا الاتجاه يكسب الخيال قـوة وخصبا لتأتي معه الصورة جديدة حية · وان كان المعنى لا يجد فيها شيئا جديدا ، فانها تضفي على الاسلوب طابعا شاعريا ·

ولا شك ان أدباء هذه المدرسة يرتطمون بصخرة قوية يتحطم عليها بعضهم حين ينساقون وراء المهارة في الصياغة انسياقا يصبح معه الانتاج صناعة لا تستند الى موهبة ولا الى وحي أو الهام ·

ذلك بأن الجهد كله ينصرف الى تجويد الالفاظ والتلاعب بها بدلا من ان يفرغ الى تعمق الفكرة واستكناه أغوارها ! وهكذا لا يجد القارىء افكارا دسمة في الاعمـاق ، انما يرى بريقـا من الاستعارات والكنايات

يتالق على سطح الاسلوب ، وان كانت ثمة فكرة هنا أو هناك فهي تتلاشى في فيض المحسنات البديعية ٠

وهنا يتجلى اعجاز جيرودو ٠ اذ تحت ستار براق من الالفاظ والصور الرائعة تنبثق الفكرة القوية لتتالق هي الاخرى تالقا مطردا سواء بسواء ٠

والفكرة الرئيسية التي يمكن أن تكون قاعدة يتبعهـــا جيرودو في انتاجه لا تكاد تخرج على أن نحب الحياة ونقبلها على ما هي عليه ، دون تصنع العظمة أو التسامي ، مؤثرين الشعور الصادق السليم على تهويل المشاعر وطنطنتها ٠ وهنا يذكرنا جيرودو بالاديب « بروست »( Proust ) اذ يرى كلاهما اننا نفهم عمق كياننا وننفذ الى جوهره في اللحظات العادية لوجداننا ، عند الاحساس مثلا بلذة طعام شهي أو جمال زهرة من الزهور ٠ ويكون ادراكنا لكياننا في هذه الظروف العادية أدق من ذلك الادراك الذي ينجم عن ذكرى الانفعالات القوية التي مررنا بها أو الاحداث الخطيرة التي تعتور حياتنا ٠

وعلى ضوء هذه الفـكرة يحلل جيرودو الحـــالة النفسية بالاحداث المالوفة المطروقة ، مما يخلق صلة قوية بين الصغير منهـــا والكبير فتبرز المفاجآت الطريفة التي تزكي روح الدعابة والهزل ، ثم لا تلبث أن تصبح أسلوبا في التعبير بل وفلسفة في التفكير والتحليـــل ، ولكنها فلسفة تهفو الى البساطة اذ توضح لنا أن القوى الحتمية التي تسير حياتنـــا لا تاتينا دائما في ثوب من الروعة والصولة الزائفة ، انما هي قائمة امامنا في كل لحظة ويستطيع الصبي الصغير أن يفقه لغتها ٠

وبفضل فلسفة البساطة هذه تكتسب نظرة جيرودو الى امور الحياة وداعة وهدوءا ، تنمي الامل وتذكي التفـــاؤل ومن ثم تحمله على أن يرى الخير وسط الشرور ويؤمن أن ضياء النور ينبثق من خلف غلائل الظلام ٠

فهو ينظر بهذه الروح الى اهوال الحرب وظلام الليل وعجلة الزمن ومتاعب الحياة ٠

فحديث الحرب مثلا يتيح له تمجيد الوطن والوطنية ٠ فلم يسبق لاحد أن تحدث عن الوطن خيرا من جيرودو أو بطريقة أبسط منه ٠ وهو حين يعرض لموضوع الحرب لا يقصد أن يبرز بشاعتها التي عرفها عن كثب ، انما يتلمس لهـــا ناحية غير بشعة ، كان يذكر رفاقا في المعركة ما كان يستطيع أن يعرفهم لو لم تكن هناك حرب ٠

وهكذا ينظر أيضا الى الشيخوخة والموت : فالانسان الذى يفكر فى مصيره لا يصطدم بفكرة أشد كآبة من فكرة الشيخوخة الحتمية والموت الذى لا مناص منه ، أما عند جيرودو فللشيخوخة سحرها وجمالها . بل والموت نفسه يمكن أن يصبح أليفا ، كما أن الزمن فى نظره ليس عدوا يذهب بنضرة الصباح باليد اليسرى ثم يجلب باليد اليمنى الشيخوخة والموت ، بل اننا لنراه فى أغلب الاحيان يصور الزمن فى صورة ساحر يحمل لا منجلا يقلع وينتزع ، بل يحمل عصا سحرية تحول الأسمال البالية الى ثياب جديدة ، وتصير الليل البهيم فجرا وضاء . فيقول فى احدى رواياته : « لقد دارت النجوم مقدار مليمتر واحد ، وهذه حركة كافية لكى يصبح كل ما فى السماء جديدا » ويختتم القصة بهذه العبارة : « غدا يبدأ كل شيء من جديد » وهى عبارة تصلح لان تكون شعارا لجيرودو . اذ من أبرز مشاعره الرغبة فى أن يلمس كائنات نضرة ، وأشياء لم يسبق أن مسها أحد ، وان يحيا فى عالم لا يعرف الا الفجر وضياء السحر !

والواقع أن هذا الاديب الذى يستهويه تنميق اللفظ وتدبيج العبارة يمقت مقتا شديدا التصنع فى الشعور والتكلف فى الاحساس والوهم فى الافكار ، فهذه أمور تعوق الانسان عن أن يحيا فى سذاجة البراءة . وهذه النزعة تتجاوب مع فلسفة البساطة التى ينظر بها جيرودو الى أمور الحياة .

فان كان يترفق فى حكمه على الحرب مثلا فهذا لانها تجرد الانسان من مظاهر الأبهة وتحمله على الاكتفاء بما هو ضرورى ، وتشده الى الارض التى ينبغى أن يدافع عنها والتى يجب أن ينام على أديمها وقد اتجه بناظريه نحو النجوم فى انتظار أن ينضم ترابه اليها !

وان كان يترفق أيضا فى الحكم على ظلام الليل فلأنه يرى فيه السلوى والعزاء ، والراحة من العناء ، فالليل حجاب يستر الفقير بعيدا عن دائنيه ويحمى الناجح من الحقودين !

أما الموت فلا يراه مفزعا ، اذ المهم أن يواجهه الانسان فى وقار وكرامة ، دون تهويل أو فزع وبدون أساليب البلاغة ، أو تفكير الفلاسفة النظريين ، انما يجب أن نرى فى الموت ما نحسه فى المقطع الموسيقى العذب الرخيم الذى يختتم السيمفونية المحكمة البناء لتتحد بعده بعالم الصمت والسكون ، هكذا ماتت « بيللا » فى القصة التى تحمل اسمها .

وعلى هذه الصورة يبدو عالم جيرودو فى قصصه ورواياته : عالم

لا سلطان للشر عليه ، فيقول فى احدى قصصه : « اننى أحيا كما كان يحيا آدم قبل أن يقترف اثما ، فلا تحمل أفكارى عبء الشعور بالذنب أو المسئولية أو الحرية » !

وفى عـــالم كهذا لا تصبح فكرة وجود الله فكرة مزعجة ، بل على العكس فكرة عادئة غير ملحوظة ، وتعتبر الله المنسق الاعظم الذى خلق كونا مبتكرا ، فيه الشر عنصر لازم للخير ، وفيه يتعانق الليل بالنهار والشيخوخة بالشباب والموت بالحياة عناقا متجانسا منسجما ! أما نواميس الحياة فهى على حالها لا يمكن ان تتبدل . انما علينا بالحكمة كى نلائم انفسنا معها . فيتخذ بذلك موقفا يشبه فلسفة الرواقيين . وان كان الفيلسوف الرواقى عادة شيخا متقشفا عبوسا يتفوه بآراء مطروقة مقبضة ، ويتبذ فى ترفع وعلياء الزهور التى تقدمها له الحياة ، الا أن جيرودو على عكس ذلك ينادى برواقية مرحة ، وحكمة لا وهم فيها ولا قلق ، بل لا سـخط فيها ولا ادعاء !

لقد كان اذن من قبيل الاعجاز أن يوفق جيرودو الى التعبير عن فكرة متواضعة وطبيعة فى اسلوب دقيق الصناعة يلمع بصور والفاظ براقة الى حد قال معه أحد النقاد : « ان العبـــارة عند جيرودو تطغى على الكتاب فتبتلعه كنهر جارف وتلتهمه كما تلتهم الحشرات أوراق الغابة الخضراء » .

ولئن كانت هذه الظـــاهرة عند جيرودو موضع نقـــد وهجوم فى قصصه ، الا انه قد تدارك الامر فى مسرحياته وعمل على تلافيهـــا بصورة ملحوظة :

فمنذ سنة ١٩٢٧ أخذ جيرودو يفكر فى الكتابة للمسرح محاولا ان يصوغ قصصه فى قالب مسرحيـــات ، ولكنه تعرف الى الممثل الشـــهير « لوى جوفيه » ( Louis Jouvet ) فكان له المرشد والملهم ، فجعل من جيرودو مؤلفا مسرحيا يعنى بتركيز الاسلوب والفكرة . وحين شكا اليه أحد المؤلفين العجز عن كتابة مسرحية لعـــدم وجود موضوعات صالحة ، اجابه جيرودو بانه « لا يحتاج التاليف المسرحى الى موضوعات صالحة ، انما يحتاج الى افكار ! فالموضوع معناه حبكة وحركة لتصور بها شخصيات ، أما الفكرة فهى رأى بسيط أو هى موقف من المواقف يلف حوله الذكاء بعض الآراء الطريفة ، ويضفى عليه الخيال خيوطا من الرمز ، ويكسبه ابداع المؤلف تعليقات طريفة مبتكرة أشبه ببريق صواريخ الأعيـــاد ، ويكسبه الافكار المطروقة ، عن الحياة والموت أو الحب والسـعادة ، بنور جديد لم يعهده الجمهور من قبل » .

وهكذا ينساب مسرح جيرودو فى ألحان متلاحقة وخيوط متشابكة فى تموجها ، تزيح عنه ملل الرتابة وتكسبه تنويعا وتجديدا ٠ ثم تتجلى وحدة المسرحية فى طبقة الاسلوب الرفيع وأفكار البساطة النقية والخيال الغريب ٠

وهكذا جاءت مسرحية « سيجفريد » أفضل بكثير من القصة التى تحمل العنوان نفسه ٠ وان كانت هذه المسرحية تراجيديا عن موضوع حديث ، فالملهاة التى كتبها فى نوفمبر سنة ١٩٢٩ بعنوان « أمفتريون رقم٣٨» *(Amphitryon 38)* تنتمى الى القصص القديم ، غير أن المسرحيتين قد كتبتا بمداد واحد يمتزج فيه الجد بالهزل ، والمواقف المضحكة بالعاطفية ٠ وكلتاهما تعبر فى الواقع عن فلسفة واحدة ، وهى أن يقبل الانسان الوضع الذى هو عليه ، وأن يفضل الشعور الهادىء على الانفعالات والنزعات القسوية ، وأن يؤثر الطبيعى البسيط على الجليل المتسامى ، وأخيرا أن يحاول اقامة السعادة على أساس من الحكمة والبساطة واستقامة القلب وطهارته ٠

ولا شك فى أن عرض القصة فى ثوب الأقدمين أمر يطرب له هذا القلم الذى نشأ على دراسة القدماء وثقافتهم ٠ ولقد قال فى ذلك أحد النقاد بعد العرض الاول للملهاة « أمفتريون » *(Amphitryon)*:

« ان هذه الملهاة تمرين على الادب الرفيع قام به خريج ممتاز من مدرسة المعلمين العليا ، بل وشاعر رقيق الاحساس ! »

ولا يمكن الجزم بأن جيرودو قبل أن يكتب مسرحيته « أمفتريون رقم ٣٨ » قد قرأ الروايات السبع والثلاثين التى كتبت قبله عن الموضوع نفسه ، ولكن الواضح أنه قد غير النظرة الى هذا الموضوع دون تعديل جوهرى فيه ، بأن سلط الاضواء على المرأة « الكمن » ( Alcmène ) بدلا من تسليطها على « أمفتريون » ( Amphitryon ) وحده ، فجعل منها امرأة وفية لزوجها تؤثر حبه على حياة الخلود مع « جوبيتر » ( Jupiter ) ٠ ثم يخلص الى درس فلسفى وهو أن الانسان اذا لم يستطع أن يفلت من حكم القدر أو من ارادة الآلهة ، فانه يستطيع أن يقهره عن طريق العقل والكرامة كما فعلت « الكمن » ( Alcmène ) حين أقنعت «جوبيتر» ( Jupiter ) بأن يعدل عن حبه لها ليتركها وفية لزوجها تعمل على اسعاده ٠ وهذه صورة من صور التفاؤل عند جيرودو ٠

وان كانت هذه المسرحية أشرفت على أن تكون مأساة فان جيرودو

اقبل فى سنة ١٩٣١ على كتابة ماساة بعنوان *Judith* وبالرغم من انه لم يكن موفقا فى اختيار موضوع من التوراة ، فانفكرة التفاؤل عنده أخذت تزداد تفاوتا فى ألوانهـا : فمن ناحية نراه يتمشى مع الرومانتيكيين فى اعتبار الانسان صالحا وطيبا بطبيعته طالما ان الحضارة لم تفسده . ومن ناحية اخرى نراه ينفصل عن المدرسة الرومانتيـكية حينما يتحـاشى العواطف المضطرمة او المتسامية أو يتحاشى كل نزوع نحو ما هو مطلق ، فيعود الى طريقته الكلاسيكية بان يشد الطبيعة البشرية الى العقل ويربط السعادة الى الحكمة والعواطف الى خفقات القلب النقى .

وبعد أن اختبر جيرودو كتابة الملهـاة والماساة ، وصل الى صياغة جديدة للمسرحيةحين قدمرواية « **اللحن الاضافى** »*(Intermezzo)* فى سنة ١٩٣٣ ، وهى ملهاة شاعرية يجد فيها تجاوبا مع استعداده فى التاليف . فالموضوع من ابتكاره ومن خياله البحت وفيها يقـوم شبح باحد الادوار الرئيسية فيلتقى هذا الشبح بمدرسة فتاة ويلقى لها اضواء مختلفة على جوانب الحياة ، ويضفى على قيمها ألوانا جديدة من الفهم والنظر . الا انه حرص على خلق جو المسرحية فى صورة واقعية ، فلجأ الى وصف قريته فى مقاطعة « ليموزان » . ولكن الذى يعنينا فى القصة هو أن جيرودو قـد سجل تقدما ملحوظا فى فكرة التفاؤل التى بدت سطحية فى المسرحيات السابقة بالقياس الى مسرحية « **اللحن الاضافى** » . وتعتبر هذه المسرحية من أغنى وأجمل ما كتب جيرودو . فهى تعرض لنا خطأ النظرية القائلة بانه ليس فى الامكان أبدع مما كان ، اذ أن الامور لا تسير على خير مايمكن أن تسير عليه ، فالحظ اعمى والاوضاع الاجتمـاعية تفرض على الافراد الوانا من الحياة لا تتجاوب مع الرغبات المتاصلة فى قلوبهم ، هذا الى أن المجتمع زاخر بالحمقى والأشرار !

وقصارى القول ان هذه المسرحية تعلمنا أن الحياة لا تستقيم بدون الخيال والاحلام التى تكمل نقصها وتصلح المعوج فيها ، فلقد كانت بطلة هذه المسرحية ، وهى المدرسة «ايزابيل» تحيا فى عالمها الصغير الرتيب وتتحلى بفضـائل الحكمة والجمال ، وتحظى بتقـدير رؤسائها وسكان بلدتها ، الى أن جاء اليـوم الذى ظهر فيه « الشبح » فتبدل كل شىء : أخذت «ايزابيل» تلقى دروسهافىالهواء الطلق وتتنقل وسط المراعى الخضراء السبورة اللازوردية والطباشير الذهبى والحبر الوردى والقلم الاصفر ؛ ثم اتخذت من «الصفر» اعلى درجة لانه قريب الشبه الى مفهوم اللانهاية .

ويقينا انها ادخلت بذلك السعادة على قلوب الصغار وجعلت الحياة

شائقة ممتعة . ولكنها لكي تصل الى ذلك أخلت بكثير من النظم الاجتماعية والخلقية ، فلكي تسترد الدنيا بهاءها الفطرى الاصيل ، ينبغى أن تحل العاطفة محل الواقع وأن يحل الخيال محل العمل .

وهكذا أصبح كل شيء اخلاصا ونقاء ومرحا من حول «ايزابيل» ، غير أن الامور المعنوية والخلقية ، والنظم الاجتماعية كانت تستند الى أوهام لطيفة وأكاذيب تافهة لم تلبث جميعها أن تبددت .

ذلك هو المعنى الرئيسى الذى يرمز اليه «الشبح» : فهو يتدخل فى الحياة اليومية العادية ليحمل نداء السعادة . ولكنها ليست سعادة العقل أو العلم أو النظم القائمة ، انما هى سعادة الخيال ، سعادة العاطفة . بل وأكثر من ذلك ، فهذا الشبح يأتى من العالم الآخر ليذكر الناس بأن هناك سرا عظيما غامضا يلف الحياة والاحياء . كما أن هذا الشبح يود أن يعود الى الحياة بفضل ايزابيل لينتصر على الموت ، تلك المحنة الكبرى ، أو أن ينتقل ايزابيل الى عالم الموت وكان هذا العالم سماء أعظم نقاء من الحلم والخيال .

أما «ايزابيل» العاقلة فهى تصغى الى «الشبح» وتشعر بلذة من السرور لا يمكن أن تنساها فان كانت الروح المقيدة داخل الجسد يمكنها أن تسمع نداء لا تستطيع أن تلبيه الا اذا جلبت على نفسها الالم وعبثت بالانظمة القائمة ، فان جيرودو يتساءل : مادام الامر كذلك ، افلا يدل هذا الوضع على أن فى الوجود نقصا وخللا وشوائب ؟ اذن ما دامت هذه هى حال الحياة البشرية : مزيجا من الخير والشر وخليطا من النور والظلام وضربا من الغموض والوضوح ... فكيف يمكن تحملها ، وكيف يمكن الاجابة بامانة عن سؤال القدر وندائه ؟ ان جيرودو يتخيل اجابتين :

الاولى اجابة مفتش التعليم وهى رد سخيف ردىء يقتصر على الايمان فى سذاجة واعتداد بما أرساه العقل فى نطاقين رئيسيين هما العلم الذى يبلغ ذروته فى الاحصائيات ثم النظام الادارى الذى يخنق الحلم والخيال تحت عبء الايجابية الضيقة الكئيبة . ثم يضيف هذا المفتش قائلا : « ان الله لم يدبر السعادة للمخلوقات انما رتب لهم تعويضـــــات تكافئهم على كفاحهم ، وهى صيد السمك بالصنارة والحب وهذيان الشيخوخة ! » .

أما الاجابة الاخرى فهى اجابة مفتش المقاييس والموازين ، وهى رد ألطف وأحكم ، وبالرغم من أن عمله ينتمى الى نظم ادارية عقيمة ، فانه حريص على أن ينقذ الخيال ويحفظ على الاحلام والعاطفة حقهما . كمـــا حرص على ان يستسلم لنداء «الشبح» لانه يبحث عن السعادة فى حقيقة

الوجود لا فيما وراء الحياة ، فهو ينشد السعادة في حدود حياته وأوضاعها ، لا في دائرة الادعاء والسخط على هذه الحياة .

وهو بهذا يتفوق على مفتش التعليم لأنه يرفض سذاجة العقل التى نادى بها هذا الاخير والتى هى رذيلة تضيق من افق الحياة ، مؤثرا عليها سذاجة القلب التى تجعل الحياة محتملة بل ومثمرة . كما انه يتفوق ايضا على «الشبح» الذى لا يطلب من الاحياء الا ان يلحقوا به بعد حياة الكفاح . أما «ايزابيل» فهى تعرض عن مغالاة الحلم والخيال وتتمسك بالروح الشاعرية وبرقة العاطفة .

وفى سنة ١٩٣٥ قدم جيرودو مسرحية « لن تشب حرب طروادة » *(La Guerre de Troie n'aura pas lieu)*، وبذلك عاد الى المسرح اليونانى ليلتقى به مرة أخرى بعد عامين حين يقدم رواية « الكترا » *(Electre)*.

ويقينا أن جيرودو يوفق فى عرض المسرحيات المستقاة من الادب اليونانى ما دام يعالج الموضوع من بعيد ، اى أنه لا يحاول اثارة مشاعر المتفرج وعواطفه مكتفيا بايقاظ ذهنه واشباع عقله . وبديهى أن جيرودو لم يبتكر فكرة الاقتباس من مؤلفات هوميروس أو أدباء الاغريق ليكسب موضوعاتهم ثوبا حديثا . فقد كان هذا الاتجاه بدعة شائعة فى عصره ، يكفى للتدليل عليها ما كتبه «جيد وكوكتو» ( Cocteau ) و «انوى» ( Anouilh ) و «سارتر» ( Sartre ) من قصص مستقاة من الاساطير الاغريقية .

والذى يعنينا من هذه المسرحية ـ كما فعلنا من قبل ـ هو الدرس الذى نخلص به منها . فامامنا هيكتور واوليس ، بطلان ، يفخر كل منهما بحكمته وبشجاعته ، وكلاهما يقدر الآخر خير تقدير ، ويود أن يتجنب الحرب وأن ينتصر العقل على القوة ، والذكاء على الحمق ، والمحبة على البغضاء . فلقد بذل كل منهما ما استطاع من جهد ليتحاشى الحرب ولكن القدر كان اقوى منهما فاندلعت الحرب برغم أنفهما .

وتكشف لنا هذه المسرحية عن تطور ملحوظ فى تفكير جيرودو ، فان التفاؤل المطلق الذى تميزت به مسرحياته وأعماله الاولى قد خفت حميته ، فاصبح يرى أن الانسان مهما يحد من عواطفه وانفعالاته ، ومهما يقنع بأن يحيا فى دائرته ويعمل فى نطاق اختصاصه ، أو ـ كما يقولون ـ يكتفى بأن يزرع حديقته .. فانه لا يطمئن ابدا الى صروف الحياة من حوله . فلا شىء يمكن ان يحميه من تقلبات الزمن وزلازل الارض وشرورها التى تدمره وتفنيه ، فالشر والعنف لا يقتصر وجودهما على الكون الخارجى من حولنا بل هما كامنان غالبا فى قلب الانسان نفسه .

ثم تأتي مسرحية «الكترا» *(Electre)* في سنة ١٩٣٧ لتدخل تعديلا آخر على مبدأ التفاؤل عند جيرودو ، اذ نرى من هذه المأساة مدى الخطر الذي ينجم عن المشاعر الطيبة الجميلة · فقد آثارت « الكترا » البلايا والكوارث بوفائها للفضيلة وتقديسها للواجب وحرصها على الطهارة والنقاء ·

غير أن تشاؤم جيرودو لا يبلغ أبدا حد التشاؤم المطلق ، فهو يرى أن التاريخ ـ وان بدا كئيبا معتما ـ ليس سوى اطار خارجي للحياة البشرية وان هذه الحياة حين ترتبط بنظام الكون تنفتح أمامها فرص من التناسق المنسجم والمرح الهنيء الذي لا تقوى عليه التقلبات والحروب ولا تنال منه بشاعة الناس ولا ينال منه عنفهم ·

ويقول في ذلك : « ترى بأي اسم نسمي النهار حين يطلع ، في **يوم كهذا ، على مناظر التخريب والدمار ؟ ترى بماذا نسميه حين يطلع علينا وقد فقدنا كل شيء ، وقد اندلعت ألسنة النيران تلتهم المدينة ، وأخذ الابرياء يقتل بعضهم بعضا ؟ ترى بماذا نسميه ؟ فعلى الرغم من هذا كله لا يزال في الهواء متنفس ، وعلى الرغم من هذا كله نرى المذنبين يحتضرون في ركن من أركان هذا الصباح ، ترى بماذا نسميه ؟** ثم يجيء لنا جيرودو بالجواب الذي يبعث في النفس بريق الامل والاطمئنان : « **ان له اسما جميلا كل الجمال ، انه يدعى الفجر !** » ·

وفي سنة ١٩٣٩ قدم جيرودو مسرحية « أونديـن *(Ondine)* » ولكن لم تلبث أن اندلعت الحرب العالمية الثانية فكتب مسرحية «سادوم وعامورة» التي مثلت سنة ١٩٤٣ حين كان الالمان يحتلون فرنسا ·· فكان طبيعيا أن تأتي هذه المسرحية أشد ما كتبه جيرودو ظلاما وكآبة · ثم مات في آخر يناير سنة ١٩٤٤ قبل أن تتحرر بلاده ، وقبل أن يتم « مجنونة شايو » آخر مسرحياته ·

وتبدو لغة هذه المسرحية كتلة ضخمة من الازهار لم تقربها بعد يد البستاني بالتهذيب والتشذيب ، بيد أن هذه المسرحية انتاج هام في نظر المؤرخ وفي نظر الناقد ، اذ نلتقي فيها بالافكار الرئيسية التي يمتاز بها مسرح جيرودو ، وقد أضيئت بشفق الغروب الخافت أو بضوء السرداب المعتم · ولقد أقدم الممثل العظيم « لوي جوفيه » ( Louis Jouvet ) بدافع الوفاء لعهد الصداقة ، على تمثيل هذه المسودة التي اتخذت قدسية الوصية والتي تتضمن فكرة جديدة هي « نظرية » العشاق المتبجحين · فهم جماعة لا يستحون ، قد وضعوا أيديهم على المقدسات جميعها ، بل اغتصبوا الماء

والهواء ليبيعوا غاليا كل ما تهبه السماء ، وليتجروا بقيم القلب والنفس الى حد أصبحت معه السعادة أمرا مستحيلا .

ولكن لحسن حظ الناس ، هناك الى جانب هذه الجماعة قلوب طاهرة نقية ان اتحدت وتضامنت ، تحققت سلامة الدنيا وسعادتها . وبين هؤلاء المشاق المتبجحين الذين يسممون الحياة ، والاتقياء الاطهار الذين يسعون وراء بهجة القلب ، تبرز « المجنونة » كما برز « الشبح » فى مسرحية «اللحن الاضافى» ، لترمز الى نداء الحلم والخيال ، هذا العنصر الضرورى لايقاظ القلب واذكاء الخيال ، غير انه فى الوقت نفسه عنصر خطير اذا عطل التفكير السليم أو أطلقا وقيد الذكاء الفطرى واخل بروح التواضع والوداعة .

والحق ان مسرحية « مجنونة شايو » *(La folle de Chaillot)* تحقق نظرة جيرودو الى العالم وتبرز التناقض بين التصنع والزيف والانانية ، وبين الحقيقة الأصيلة التى لا يبلغها سوى الابطال والاطفال والشعراء والمحبين .

غير انه فى هذه المسرحية الطريفة لايسند جيرودو القدرة على التطهير والتنقية الى سيدة شابة ذات قلب نقى طاهر ، كما فعل فى مسرحيتى « سيجفريد » *(Siegfried)* و « أمفتريون » *(Amphitryon)* ولا الى فتاة ساحرة تحول كل شىء الى سعادة كالحال فى مسرحيتى «اللحن الاضافى» *(Intermezzo)* و «اوندين» *(Ondine)* ، انما أسند هذه المهمة الى «مجنونة» كما لو كان العيش فى عالم مزيف فاسد لا يقتضى أن نعمل على تطهير ما يدنسه فحسب ، وانما ينبغى أن ننبذه وننصرف عنه الى عنصر الخيال والدعابة القاتمة !

اجل الدعابة القاتمة !.. فلا شك ان جيرودو اصبح قاتم الدعابة ، لاذع التفكهة فى آخر أيام حياته .

كان جيرودو اذن ينزع الى خلق لون من المسرح يعتمد أكثر مايعتمد على فن الحوار ، يصوغه فى لغة موسيقية ، ويسوقه مساق الترتيل والتدبيج . أما المعنى فيأتى عنده فى المرتبة الثانية ويجىء الاهتمام به بعد النظر فى اللفظ والتعبير . ذلك بانه كان يرى ان المسرح لا يستهدف الافهام او التفهيم وأن الذى يطلب اليه ذلك هو الذى لايفهم رسالة المسرح ويقصر دون مداها .

وهكذا انساق جيرودو وراء الصنعة اللفظية والتجويد اللغوى .

ولكن الناظر في مسرحه يراه وقد افلت من مخاطر هذا الانسياق وأصبح بنجوة من مزالق هذا الاتجاه ، فلقد كانت تكمن وراء الالفاظ آراؤه التي اعتقد فيها واعتز بها والتي كان يسكب فيها عصارة روحه وخلاصة قلبه ، مما يسم الاعمال بسمة الخلود ويطبعها بطابع البقاء ٠

اذن فهو لا يقصد سوى المزاح والتفكهة عندما يطلب الينا ألا نحاول فهم شيء من مسرحه ، فرواياته في حقيقة الامر تزخر بالنقد وتفيض بروح السخرية التي تعطي دروسا قيمة ٠ فهي مسرحيات ذات أهداف معنوية ، لا تنبع الا من عقل مفكر وذهن لماح ٠

ولقد قال فيها « برنشتين » أحد كتاب المسرح المعاصرين : « ان مسرحيات جيرودو تنتمي الى ذلك الادب الرفيع المشرب بعبير التثقيف والتهذيب » ٠

## ٣ - جان كوكتو ( ١٨٨٩ - ١٩٦٣ )

**Jean COCTEAU**

ولد «جان كوكتو» (Jean Cocteau) في الخامس من يوليو سنة ١٨٨٩ باحدى ضواحى باريس · وواتته الشهرة مبكرا بفضل موهبته الشاعرية الفريدة ، كان يتردد على شعراء عصره وأدبائه أمثال « ادمون روستان ومارسيل بروست وموورياك » ، وفى سنة ١٩١٧ تعرف الى الرسـام بيكاسو ، والى جانب الشعر والقصة والفنون التشكيلية اشتغل بالتأليف المسرحى ، وانضم فى سنة ١٩٣٠ الى اسرة «الكوميدى فرانسيز» ، ثم اشتغل بالسينما وقدم أول فيلم سينمائى له سنة ١٩٣١ بعنوان «دم الشاعر» · وبفضل هذه المواهب المتعددة انتخب عضوا فى « الاكاديمى فرانسيز » فى نوفمبر سنة ١٩٥٥ ·

ليس من اليسير اطلاقا ان تتحدد شخصية كوكتو فى كلمتين أو سطرين ، فان غنى انتاجه المتنوع وتعدد مواهبه جعل منه شخصية غير بسيطة يتعذر فهمها ، الى حد تضاربت معه الآراء والاقوال فى فهم أعماله الفنية وتقييمها ، ولكن الشعر هو المركز الذى تتشعب الوان التعبير لديه ومن حوله تدور أساليبه المتعددة فى الانتاج الفنى · فنلحظ فى اسلوبه أن الفكرة تقفز فوق الجمل والعبارات وتتخطاها ليتحدد مفهومهـــا فى تصوير رمزى أو استعارة أو تورية لفظية ، كما لو كانت «سبل التعبير ناضجا كبير السن ، فهو جمهور ردىء ! » ·

وغالبا ما تبدو كتاباته اشبه بصفحات اليوميات اذ يعرض لتحليل نفسيته أو نفسية الآخرين من يوم الى يوم ، ولشدة نزعته الى هذا اللون من الادب الف كتابا بعنوان « يوميات مجهول » ، ويعتبر هذا الكتاب من اغرب مؤلفاته اذ سجل فيه آخر اختباراته فى التحليل النفسانى ، كمـا عرض فيه المفاهيم المختلفة لمعنى الفضاء ، ومعنى الزمن ، تلك المفاهيم التى ترجمها الى صور فى فيلم « أورفيه » الذى نال نجاحا خالدا · وسوف نقتصر فى هذا المقال على الحديث عن مسرحيـــات كوكتو وفنه كمؤلف مسرحى :

كان كوكتو شديد الاعجاب بالمسرح ، وكان من الطبيعى ان تغلب عليه النزعة الشاعرية فى التاليف المسرحى ، كما حدث ذلك فى كتابة القصة . بل انه يرى أن المسرح يجب أن تغلب عليه الشاعرية والخيال اذ يقول : « ان المسرح هو الطفولة ، واذا أراد الجمهور ان يعتبر نفسه ناضجا كبير السن فهو جمهور ردىء [1] »

بدأ كوكتو انتاجه المسرحى فى سنة ١٩٢٠ على مسرح «الشانزيليزيه» بباريس ... بملهاة راقصة ... اسمها « جاموس على السطوح » نالت قسطا كبيرا من النجاح ، وبعد ذلك بعام واحد قدم مسرحية غنائية بعنوان : « عرائس برج ايفل » فنالت نجاحا أكبر ، ويعلق عليها كوكتو قائلا :

«اننى أضيىء كل شىء وأبرز كل شىء ، أتحدث عن الفراغ يوم العطلة الأسبوعية وعن الحيوانات البشرية وعن الاصطلاحات المطروقة والكلمات المالوفة وعن تنافر الآراء حبا وعظما وعن وحشية الطفولة وعن الشعر ومعجزة الحياة اليومية : تلك هى مسرحيتى التى أحسن فهمها الشباب الموسيقيون الذين عزفوا انغامها » .

وبعد المسرح الغنائى الراقص اتجه كوكتو الى لون آخر وهو ان يتناول شكسبير والأدباء القدامى ليلبسهم ثوبا حديثا يجرد به التراجيديا من هيبتها أو جلالها التقليدى : ففى سنة ١٩٢٤ قدم رواية « روميو وجولييت » على المسرح ، واكتفى بأن أبرز الهيكل الذى وضعه شكسبير، ثم أضفى عليه طابعا حديثا من حيث الملابس والمناظر وحركات الممثلين وايقاع خطواتهم الذى يشبه ايقاع الرقص .

وكذلك قدم مسرحية « أنتيجون » فى مناظر من رسم « بيكاسو » وأنغام لموسيقى معاصر اسمه « اونيجر » وكأنه بذلك قد صب مسرح «سوفوكل» فى قالب معاصر .

وكل مايفعله كوكتو فى هذا التجديد هو أنه يحلق فوق المسرحية القديمة وكأنه يتطلع اليها من نافذة الطائرة وهى تجوب الفضاء ! ويسير به التجديد الى أن يقدم مسرحية «أورفيه» سنة ١٩٢٦ فلا يكتفى بالتجديد على هذا النحو ، انما يقدم ملهاة جديدة من ابتكاره المطلق حول موضوع قديم : فالرواية مليئة بالابتكارات المذهلة : فمن حصان يبعث برسائل غامضة الى شخصية « الموت » تظهر فى ثوب السهرة ، ثم يرتدى « الموت » ملابس الجراح ويأتى مع مساعديه من خلال المرايا !

وفى سنة ١٩٣٤ قدم مسرحية « الآلة الجهنمية » وهى ايضا تجديد

يضفى ثوب الشباب على أسطورة « أوديب » ، وفيها يعرض لنا الشاعر كوكتو احدى الآلات الدقيقة الصنع ابتكرها آلهة الجحيم لابادة الانسان بطريقة حسابية ، اذ تشحن الآله ويمتلىء الزمبرك امتلاء تاما لتدور آلة التعذيب فى بطء طيلة حياة الانسان ! وهكذا يطمئن آلهة الجحيم الى أن عذاب الانسان لن يتوقف بفضل احكام هذه «الآلة الجهنمية» . ويتمشى هذا الوضع مع مفهوم كوكتو عن تعب الوجود وعناء الحياة اذ يعرف الانسان بأنه « ملاك عاجز منفى عن السماء » !

ولعل اروع ما أبدعه الشاعر كوكتو فى التاليف المسرحى هو هذا البعث الجديد للاساطير القديمة وهذا الاسلوب المبتكر فى اقتباس فكرة من « سوفوكل » أو غيره وادماجها فى اقتباسات أخرى من علم التحليل النفسانى وأساليب التعبير الواقعى « والسيريالى » ، ثم الجمع بين هذه العناصر كلها فى صورة وحى شامل والهام متكامل ، وكان هذا الوحى او ذاك الالهام قد نزل عليه بهذه الافكار وتلك الاساليب دفعة واحدة ليملى عليه قصة مسرحية متناسقة تمام التناسق ، تجمع بين الدقة والغموض فى آن واحد وتمتاز بغنى الابتكار والتجديد .

غير ان أول نجاح كبير عرفه كوكتو فى عالم المسرح كان فى سنة ١٩٣٧ حين قدم مسرحية « فرسان المائدة المستديرة » ، فهى تنقل المتفرج الى عالم السحر والخيال ، اذ يرفع الستار عن قصر يسيطر عليه ساحر ويزخر بفنون السحر . وما ان يظهر « جلعاد » الشديد الطهر والنقاء والذى ينقى من المفاسد ويطهر من السموم، حتى تحل الكارثة وتعم الفوضى فى ذلك القصر الذى استسلم لسلطان السحر .

وفى الفصل الثانى نجد أنفسنا أمام الساحر «ميرلان» الذى يخدر بسحره القصر ومن فيه ، ويسخر هذا الساحر خادمه الصغير لارادته ، فيحوله كما يطيب له الى هذه الشخصية أو تلك ، ولكننا نرى أن قوة « جلعاد » الروحانية الشديدة الطهر والنقاء تنتصر على هذا السحر كله وعلى فنون ذلك الساحر ، فلا يلبث أن يفتضح أمره . وقد أسقط فى يده ، فلا يجد ما يدفع به التهم عن نفسه .

وفى الفصل الثالث يتخلص القصر من فنون الشعوذة والسحر وتتضح الحقيقة أمام العيون . وما ان يرى الناس الحقيقة حتى ينكشف أمر الملكة وتكون فضيحتها أول مظهر لاعلان الحقيقة وبطلان السحر - فيغمرها الخزى والعار ولا تلبث أن تموت ، فيأمر الملك بطرد الساحر

« ميرلان » من القصر ، فيسأله هذا الساحر متهكما : ترى هل تقوى على الحياة وحيدا ؟ فيجيبه الملك :

« انني أوثر العيش مع الموتى الحقيقيين على الحياة المزيفة ! » .

ذلك هو الدرس الاخلاقى الذى تنادى به المسرحية ان صح أن لها مغزى أخلاقيا ، ويتحفظ كوكتو نفسه من نزعة القراء أو المتفرجين الى استخلاص مثل هذا المغزى فيقول : « انها صدفة مسرحية بحتة أن يحدث فى رواية « فرسان المائدة المســــتديرة » أن ينتصر ما جرى العرف على تسميته بالخير ، فيهزم ما جرى العرف على تسميته بالشر ! ففى رأيى أن هذه الظواهر تصدر دائما عن نظرة المعنى بعلم الاخلاق الى المسرحية ، وهى فيما أعلم أسوأ نظرة للمسرحيات » .

وفى العام التالى (١٩٣٨) قدم كوكتو مسرحية «الوالدان الفظيعان» وتبدو لأول وهلة أنها « ميلودراما بورجوازية » ، أى مسرحية اجتماعية خفيفة ، الا أنها فى الواقع مأســـاة مثيرة للعواطف ، اذ يتسم الوالدان الفظيعان بحياة الفوضى فتسير أيامهما على غير هدى : فالأم «ايفون» تتسم فى عمرها الناضج وسنها المتقدمة بسمات الطفولة من حيث عدم التبصر وعدم الشعور بالمسئولية ، فتقضى حياتها متدثرة «بالروب دى شامبر» ، وقد تركت لسمات السجائر آثارها عليه ، أما شعرها فيبدو ثائرا مضطربا من شدة الاهمال تماما مثل فراشها الذى لم تمسه يد الترتيب أو العناية .

أما زوجها فهو مخترع يعيش فى تفكيره واختراعاته التى لاتدر عليه أى كسب ، لذا تجرد من النظرة العملية الواقعية للحياة . فلا غرابة ان شب ابنهما « ميشيل » مدللا وأراد أن يتزوج فتاة تعمل فى دار للتجليد، ولكنها بالرغم من جمالها لا تنتمى الى بيئته ولا الى مستواه الاجتماعى ، فيعارض الوالدان فى ذلك الزواج اذ أن لهمــــا من المجتمع البورجوازى المساوىء دون المحاسن .

ويوشك الوالدان أن يفرقا بين المحبين ، ولكن الخالة « ليو » التى تمثل روح « النظام » تظهر فى الوقت المناسب لتنقذ الموقف وتنظم كل شىء . أما الأم فتضيق ذرعا بسعادة ابنها ولا تحتمل أن ينازعها فى حب ابنها منازع ، فتتناول السم لتسقط ميتة على خشبة المسرح ، وبموتهـا يستتب النظام ويهنأ المحبان ثم تتزوج « ليو » المخترع زوج شقيقتها الذى ظلت ترعى حبه فى قلبها عشرين عاما .

ولقد اقتبس المسرح القومى هذا الموضوع وقدمه بعنوان « بيت من زجاج » فى نجاح يستحق الاعجاب والتقدير ..

وفى سنة ١٩٤١ قدم كوكتو مسرحية « الآلة الكاتبة » وتبدو فى ظاهرها رواية بوليسية ، اذ تدور أحداثها حول خطابات مجهولة غفل من الامضاء ، تسبب الذعر فى المدينة وتقلبها رأسا على عقب ، بل وتدفع عدة اشخاص الى الانتحار ! ويتساءل المتفرج : من صاحب هذه الرسائل المفزعة ؟ واذا بالتحليل النفسانى يقودنا الى معرفة المذنب ، انها ارملة الهب قلبها الحقد المرير فاخذت تتعزى فى ترملها بافساد الحياة على الآخرين وتسرى عن نفسها بأن تقوم بدور المهيمن على العدالة والمشرف على توزيع الخير وانزال العقاب بالناس وفقا لما تراه حقا وعدلا وهو فى الواقع حقد وضغينة ، اذ تقول :

« لقد اخفيت مرارة قلبى وآليت على نفسى أن أتحمل كل شيء فى صمت وسكون ، وأخذت انسج بنفسى خيوط حياتى الهادئة واذا بالحقد يخرج من قلبى كخيط من حرير ، وأخذت خيوط الحقد الحريرية هذه تنساب خيطا خيطا من قلبى المرير ، واخذت يداى تنسجان هذه الخيوط وتبذران الحقد فى كل مكان ، كنت أتربص بضحاياى والف حولهم خيوطى الى أن ينتهى بهم الامر الى الانتحار ! كنت أشعر بالسخط نحو المدينة بأسرها ، كنت اشعر بالسخط على مظاهر السعادة المزيفة والتقوى المزيفة والبذخ المزيف ، وعلى ذلك المجتمع المنافق الانانى الذى لا يجسر احد على مهاجمته .

« اردت أن أحرك هذا الوحل واهز ذلك الطين هزا عنيفا فاهاجم كل شيء وافضح كل امر ، واخذنى دوار جارف اطاح برشدى ، فاخترت دون أن أدرى أشد الأسلحة قذارة ودناءة ، ولو أن الظروف لم تعترض سبيلى لذهبت فى طريقى هذا الى أبعد مدى . اجل ! اذن لطهرت المدينة من القذارة ! فلم اعرف قط شخصا واحدا نقيا طاهرا ، واذا بكم تعترضون سبيلى ومن ثم تشعروننى بالخجل ، بالخجل من نفسى ومن مشروعى الدنىء ! »

وهكذا تفشل هذه الأرملة الحقود فى رغبتها البغيضة فى نشر العدالة على طريقتها الخاصة . وان كانت هذه المسرحية تقوم على التحليل النفسانى فان هذا لا يعنى ان كوكتو يؤمن بأن هذا التحليل هو العنصر الأساسى الذى تقوم عليه المسرحية : ففى سنة ١٩٤٦ قدم مسرحية أخرى ، « النسر ذو الرأسين » ، وهى خالية تماما من اى تحليل نفسانى.

انها دراما رومانتيكية كان يود كوكتو أن يسميها « الملكة الميتة » ولكن « مونترلان » كان قد سبقه الى اختيار هذا العنوان لاحدى مسرحياته منذ أربع سنوات ٠

ولقد حرص كوكتو على تجريد مسرحيته من العنصر النفساني الا فيما يتعلق بشخصية الشاعر التى أرادها تجسيما حيا لشخصية «الابن المزعج » التى صورها فى احدى قصصه التى تحمل هذا الاسم ٠ ولقد عمد كوكتو الى ذلك اذ يصرح قائلا : « لقد عقدت العزم ( أو على الأصح ان شيئا فى نفسى قد عقد العزم ) على أن أقدم عملا خاليا من علم النفس التقليدى ، فعلم النفس بالمعنى الصحيح يفسح المجال للون آخر من علم النفس الذى يتسم بالبطولة ٠ وبمعنى أوضح أقول : ان نفسية أبطالنا لا تشبه النفسية العادية الواقعية الا بقدر ما يشبه رسم الأسد أو الفيل الحيوانات الحقيقية ٠ فان سلوك البطل فى المسرحية يشبه الأسد الذى تراه على قطعة من النقود أو على وسام من الأوسمة ٠ وأعتقد أن مسرحية كهذه لا ينبغى أن يراها أو يقرأها علماء النفس أو المعنيون بعلم النفس ٠ ولكى يتسنى لى تقديمها للجمهور ، كان لزاما على أن أستعين بالمناظر الجذابة والملابس الجميلة وبفن ٠ ممثلين ممتازين مثل « ادويج فيير » (Edwige Feuillère) و « جان ماريه » (Jean Marais)

كان من الطبيعى أن يتعرض كوكتو لهجوم عنيف من النقاد الذين لا يستسيغون هذه النزعة فى التأليف المسرحى ، ولعل أشد نقد تعرض له كوكتو هو هجوم « فرانسوا مورياك » على مسرحية « باكوس » فى سنة ١٩٥٢ ، اذ زعم مورياك أن كوكتو يسخر فى هذه المسرحية من الله ومن الدين ومن المبادىء السياسية ، ولكن فى الواقع نجد أن كوكتو لم يتعرض لفكرة وجود الله فى هذه المسرحية ، بل ليس لها أى هدف دينى أو سياسى انما يعرض فيها كوكتو نماذج لهؤلاء « الابناء المزعجين » الذين يروحون ضحية الفوضى فى التربية أو فى نظام المجتمع ٠

ويركز كوكتو فنه فى الفصل الثانى حيث يعلن سخط الذهن والعلم على التقاليد بصفة عامة وعلى الاوضاع الدينية بصفة خاصة ، مؤثرا على الدين الكاثوليكى تعاليم باكوس اله الخمر لما تتسم به من قوة الذكاء وبساطة الفطرة ٠

ولو أن هذه المسرحية تعتبر فاشلة من الناحية الفنية ، فانها تمتاز بجودة اللغة وجمالها وبالروح الشاعرية المتألقة ٠

وفضلا عن هذه المسرحيات وغيرها ـ ألف كوكتو عدة روايات من

فصل واحد أهمها رواية « الصوت البشرى » سنة ١٩٣٠ . وتمتاز هذه المجموعة بالاصالة والابتكار والطابع المسرحي الرفيع الى جانب بساطة سبيل الاخراج ، مما يغرى الممثلين بالاقبال عليها ليبرزوا الوان الانفعالات الفنية فى قوتها وتأثيرها .

هذا الى ان هذه المجموعة تقوم على شخصية واحدة تقف على خشبة المسرح لمدة نصف ساعة أو أكثر تتحدث فى التليفون أو تنتظر بجواره ردا ممن تحب يرد الى قلبها الأمل فى الحياة .

كوكتو ساحر موهوب ، و « شاعر يمل التقاليد ويمج ما هو مطروق ومألوف » .. انه « طفل مدلل » .. « ان انتاجه هش هزيل » .. يتميز « بالبراعة والمهارة ، والذكاء العكسى المقلوب » .. تلك هى بعض الآراء والأحكام التى يقولها نقاد اليوم عامة فى كوكتو وفى انتاجه الفنى . ولا شك ان هذا الساحر البارع يعانى الكثير من عيوب السحر والبراعة، فهو يدفع ضريبة عبقريته ومرونة مواهبه ، اذ يخلط الفن بالشعر ، الى جانب الابتكار والتجديد فى مختلف الالوان الفنية ، كما أنه لا يحسن اختيار نوع الفن الذى يلائم هذا الانتاج أو ذاك ، فيرسل العمل الفنى كمن يطلق صواريخ الأعياد القومية فى جميع الاتجاهات ، اذ خبر الفنون كلها ومن ثم وقع فى أخطاء كثيرة بسبب هذا الخلط بين ألوان الفن وأساليب الصنعة والخيال الذى يشبه السحر . لذا جاءت أعماله متضمنة ارفع مراتب الفن الى جانب أسوأ العيوب التى ينفر منها العقل أو الذوق السليم : كأن يجعل الزهرة تتكلم ، والتمثال يصوب سهاما قاتلة ، والشاعر يسير على سقف البيت ، الى غير ذلك من الأعمال التى تصدر عن ساحر والتى لا تليق بشاعر أو فنان موهوب مثل كوكتو ..

وبالرغم من هذه المآخذ فان الفضل يرجع الى كوكتو فى دعم روح الشاعرية فى المسرح ، اذ يضفى هذه الروح على جميع الاحداث وكأنه يستخرج من النبات السام بخورا زكى الرائحة ، أو يجعل الموجة العارمة تبعث أنغاما عذبة . واليه أيضا يرجع الفضل فى أن يسمو بخيال المتفرج ليكشف له عن الأجواء الغامضة التى تحيط به فيعينه على استقبال الانغام والأصوات التى تسبح فى الفضاء ليلتقطها القلب المتعطش الى السعادة والهروب من الواقع .

## ٤ - « هنرى دى مونترلان » ( ١٨٩٦ - )

**Henri de MONTHERLANT**

ان الكاتب الذى يعبر عن آرائه الشخصية فى انتاجه القصصى أو المسرحى يعطينا فى أغلب الاحيان صورة واضحة عن طبـــاعه الشخصية وعن أخلاقه وصفاته . وبمعنى آخر فان شـــخصية المؤلف وآراءه وما يتسم به من محاسن ومايؤخذ عليه من مساوىء ينعكس هذا كله على الشخصيات التى يصورها فى مؤلفاته والتى تنطق بلسانه فى حوار القصة أو المسرحية .

ولكن فى بعض الاحيان نرى الاديب يتجرد من شـــخصيته ليروى قصة خيالية أو يؤلف مسرحية تاريخية أو يعالج فى كتابه موضـــوعا اجتماعيا ، مما لا يتيح لطباعه الخاصة أن تنعكس على كتاباته ، وعندئذ يتعذر عليه أن يصل بين نفسه وبين القارىء ، فيتسم انتـاجه بلون من الجمود يسلبه الحيوية والقوة .

لذا نرى معظم الأدباء يكشفون - عن قصد أو غير قصد - عن مكنون تفكيرهم وجوهر طباعهم ومعالم شخصيتهم ، فى كل مايكتبون ، أيا كان نوع الموضوع الذى يعالجونه . ومن أبرز الأمثلة فى الأدب الفرنسى ، لهذه الجمـاعة من الأدباء هو الكاتب المعـــاصر « هنرى دى مونترلان » Henri de MONTHERLANT اذ أن شخصيته باكملها ، بما تحمل من عيوب ، تتجلى فى مؤلفاته ، كما تجرى على ألسنة الشـــخصيات التى يرسمها فى قصصه وفى مسرحياته آراؤه وفلسفته ، فتأتى مؤلفاته صورة صادقة لأخلاقه وطباعه .

يتميز مونترلان باعتداد صارخ بنفسه ، ولعله ورث هذا الاعتـــداد بالنفس من الدم الاسبانى الذى يجرى فى عروقه ، وكأنه طـــوال عمره يصارع ثيران الحياة فى ثقة واعتداد حتى يصرعها ليظل فى حلبة العـالم وحيدا مرفوع الرأس . فهو فى الواقع ينزع الى العزلة بدافع من الكبرياء المتأصلة فيه ، اذ لا يرى فى المجتمع أو فى الأفراد ما يجذبه اليهم ، بل يرى أن عليهم أن يسعوا اليه كما يسعى الناس الى الله فى علياء عزلته .

ولقد بلغت به الكبرياء حدا أصبح معه يحتقر حتى تقدير النـــاس لأدبه ولانتاجه : فبدلا من أن يرى فى رسائل القراء المعجبين صلة للحب المتبادل بين المؤلف وجمهور قرائه ، وتيارا عاطفيا تتم دورته حين يسرى بين قلبه وقلوبهم ، نجده وقد نظر الى هذه الرسائل كقربان الشكر يقدمه المتعبدون لآلهتهم اعترافا منهم بالفضل وتقديرا منهم لجمال الابداع !

ومن عـامين تقريبـا حين فـكر بعض أعضـاء المجمع الفرنسى (L'Académie Française) فى ضمه عضوا اليهم قامت مشكلة تقـديم طلب العضوية ، اذ تقضى القاعدة بأن يتقدم الراغب فى عضوية «الاكاديمى» بطلب اليها ، وهيهات لكبرياء مونترلان أن تتقدم بمثل هذا الطلب ، فهو لا يحسد « الأربعين الخالدين » ــ وهو اللقب الذى يطلق على أعضـاء المجمع الفرنسى ــ على ما هم فيه من شرف وتكريم ، بل لا يرى فى هذه العضوية شرفا يصبو اليه ، فلجأت سكرتيرية المجمع الى فحص اللوائح حتى وجدت مخرجا لذلك المأزق ، وهو أن تتقدم الأمانة العـامة للمجمع باقتراح انتخابه عضوا ، ولقد تم ذلك فعلا فلم يذهب ليشكر أحـدا من ناخبيه كما تقضى بذلك التقاليد ، واكتفى بقبول دعوة وجهها الناشرالذى يتكفل بمؤلفاته ، الى شرب نخب نجاحه فى وجود بعض ناخبيه باحدى ردهات دار النشر ، ولم يأخذ أحد على مونترلان هذه الكبرياء المغالى فيها والتى لامبرر لها ، لأنهم يعرفون طباعه من خلال مؤلفاته ويدركون آراءه من حوار شخصياته .

بل يدرك الجميع أن الوقاحة ركن أساسى من أركان عبقرية مونترلان، اذ لا غنى له عنها ، ولكنها لون معين من القحة ، تلك التى يتطبع بها من يحيا فى عزلة ، فيستمد من الوقاحة السبيل الى الوصول بينه وبين الحياة فى قالب يلائم عجرفة السخط المتعالية !

ففى الواقع يكمن داخل مونترلان انسان لا يدرى ماذا يصنع بحياته؟ فمن يعرف عنه حب العزلة يرى أنه خلق ليكون متصوفا أو راهبا ، ومن يلمس فيه نزعة الاعتداد بالنفس والرغبة فى الانتصار على الدوام ، يحكم أن السلك العسكرى خير مجال لتحقيق ميوله ، ولكنه أصبح كاتبا وأديبا وظل ينزع الى العزلة وتسيطر عليه الكبرياء ويؤرقه الطموح :

اما عن العزلة فتحمله على أن يخلو بنفسه مع التسامى والخلود ، مع الاله السرمدى .

وأما عن أعمال البطولة التى تتطلع اليها الكبرياء ويهدف اليها الطموح فانه يحاول عبثا ان يحققها ، وهكذا تمتد به السنون فى طريق الحيـاة

الطويل ، فيخشى على نفسه الضياع فى طريق تتربص فيه السخرية للطموح الذى ينشد البطولة ، وعلى هذا الطريق يحرص مونترلان على أن يدفع شبح السخرية والسخف الذى يتهدده بهجمات الوقاحة وضرباتها ، يهرب بها من كتاب الى كتاب ، عسى أن يحقق من ورائها البطولة التى يصبو اليها ، فاخذ يخلو بنفسه فى كتبه ليقف بها وجها لوجه امام موضوعات تروق له ، يجول فيها بتعليقات الازدراء والاحتقار لعله يشبع بها كبرياءه !

وكان الحب من أهم الموضوعات التى تعرض لها حين كتب قصته بعنوان « الفتيات » سنة ١٩٣٦ ، فتجلت فيها فظاظة أخلاقه وبعده التام عن رقة المعاملة ، فبالرغم من رشاقة اسلوبه ومهارته فى التخلص من المواقف الحرجة و المحرجة ، تراه قد أسلم نفسه الى الفظاظة فى معاملة النساء ، بل اراد من وراء الافراط فى معاملة النبيل الرقيق بفظاظة ان يجعل الفظاظة نفسها تبدو نبلا فى التصرف : فهو يجيد فن تقديم عيوبه على أنها محاسن ، والاقناع بأن ما ينقصه ويفتقر اليه انما هو من قبيل المزايا الفريدة !

وان كانت قصة « الفتيات » تدور حول موضوع الحب فانها فى الواقع قصة العجز عن الحب وقصة الرغبة فى ان يكون الانسان ( اى مونترلان ) محبوبا • ولعل عجز الانسان عن الحب أمر يلازم رغبته فى أن يكون محبوبا ، بل كلما اشتد احساس الانسان بالعجز عن الحب ، قويت رغبته فى أن يكون محبوبا من الجميع • وان انسانا مثل مونترلان، حين يشعر بأنه فريسة هذه الرغبة فى أن يكون محبوبا ، وانه فى الوقت نفسه ضحية هذا الجفاف الذى يحرمه الحب — حين يشعر بهذا وذاك ، يفكر فى أنه أصبح الها وشيطانا فى آن واحد : الها لأن الله وحده هو الذى له الحق فى مطالبة الناس بحبه حبا لا نهاية له ، ثم شيطانا لأن العجز عن الحب هو عقوبة الكائنات التى حل عليها سخط الله ولعنته !

تلك هى الأزمة النفسية التى تؤرق بطل قصة «الفتيات» — واسمه « بيير كوستالز » — وهو يعبر عن شعور مونترلان بصورة أكثر وضوحا وجلاء مما يستطيعه مونترلان نفسه ، ولقد أحس « مونترلان » بأن هذه الشخصية هى فى الواقع لسان حاله ، فأراد أن يدفع هذه الفكرة عن نفسه ويزيلها من اذهان الناس ، منذ الصفحة الاولى من كتابه هذا فقال: « وان كان من المؤكد أن المؤلف قد أودع شخصية البطل جزءا من نفسه، فان خطوطا كثيرة من صفات هذه الشخصية بعيدة كل البعد عن نفسية المؤلف » •

ولعل مونترلان قد كتب هذه السطور ليقنع بهـا القـارىء الذى لا يقدر الفرق بين الروائى الأصيل والروائى المزيف : فالقارىء اللبيب يدرك أن مونترلان ، بهذه الكلمات ، يسىء الى عبقريته كروائى أصيل . والحقيقة هى أن الروائى الجدير بهذا اللقب يتحلل من خبايا نفسـه ومكنون أسرارها فى ثنايا شخصياته حين يرسمها ، فيطبعها بانطباعاته ، وكأنه بذلك يحاول التخلص من الرواسب الكامنة فى قرارة نفسه والاسرار التى لا يعلم أحد شيئا عنها .

وهكذا جاءت شخصية « كوستالز » بمثابة « مونترلان » آخر أدق وأوضح من مونترلان الأصلى : فالبطل بالقياس الى المؤلف هو شخصية المؤلف التى لم يجسر أن يكون عليها ، تلك هى قاعدة عامة أو شـبه عامة فى المؤلفات التى تعكس صورةالمؤلف-وحين نرى أن بعض العبارات التى تأتى على لسان بطل القصة لم يسبق لها أن صدرت عن المؤلف فمعنى هذا فى الغالب أن المؤلف لم يجسر على ذلك من قبـل ، وأنه تمنى لو استطاع ذلك . فهو لهذا ينطق بها على لسان بطل قصته .

ففى قصة « الفتيات » يقول كوستالز : «اننى أسخر من البشرية» ، وان كان مونترلان لم يسبق له أن أعلن هذه الفكرة فان تصرفاته وروح تفكيره تعلنان جميعا أنه يتمنى لو استطاع ان يسخر من البشرية .

وهناك ناحية أخرى ترتبط بطابع السخرية وهى نزعة الكبرياءالتى لم يكن بد من أن ينطبع بها بطل قصة مونترلان ، فيقول فى موضـع آخر : «لو كنت الها فان ما أحبه فى المخلوقات هو تعستى عليهم» . ولعل هذا القول تجسيم للكبرياء فى أوقح صورها ، فلما عجز عن أن يصبح انسانا بقلبه ومشاعره ، أراد أن يكون الها بتعاليه وكبريائه !

واننا نلتقى بهذه الروح التى تجمـع بين الـكبرياء والازدراء فى شخصيات المسرحيات التى كتبها مونترلان .

ففى رواية « ابن بدون والدين » ، يقف البطل متحجرا حين تقول له احدى الأمهات : « ان الاحتقار والازدراء متأصلان فيك كداء عضال » . فيجيبها على الفور : « ليتنى استطيع أن احقن الامة بأسرها بهذا الداء . اننى أود أن أكون للشعب أستاذ الاحتقار والازدراء » .

ثم يتعرض مونترلان فى الرواية نفسها للصراع العميق الذى يدور فى قلب الانسان حين يتساءل : هل العاطفة فطرة دائمة ونداء الجسد ، أو ان الحب اختيار يأتى بعد تفكير ودراسة لانتقاء ما هو ممتاز وجـدير

بالاعجاب والتقدير ؟ وهل شعور الاعجاب والتقدير شرط لازم للحب ؟ وهل تبقى على حب شخص بعد أن يتضح لنا أنه غير جدير بالاعجـــاب أو التقدير ؟

وتأتى الاجابة عن هذه الاسئلة فى شدة القسوة والغلظة لتكشف عن كبرياء هذا الرجل الذى أسلم قلبه الى الأنانية والشك فى كل شيء ، حتى فى حب الوالد لابنه · فيقول بطل القصة « جورج كاربون » : « ولماذا يتحتم على أن أهتم بولدى ما دام غبيا أو على الأقل متوسط الذكاء ؟·· انني لست أبا بل أنا رجل يفكر ثم يختار ، لقد حرصت طوال حيـــاتى على أن أقصى بعيدا عنى جميع الحمقى والأغبياء ، فلن أبدأ بابنى لأقربهم من حولى ·· »

وهكذا يجف قلب هذا الرجل بين مرارة الأنانية وكبرياء الازدراء فيقضى ابنه عن قلبه ، اذ تبين له أنه غير جدير بالاعجاب !

ولا شك فى أن هذه النزعة تتمشى مع موقف مونترلان من موضوع الحب ، فكما أنه لم يوفق ، من الناحية الانسانية، فى معالجة هذا الموضوع فى قصة «الفتيات» ، لم يكن أكثر توفيقا فى مسرحية «ابن بدون والدين» ، اذ ترك الغلظة والقسوة تخنقان الحب بل وعاطفة الأبوة ، ثم نراه أخيرا يحقق اخفاقا سريعا فى معالجة الحب فى مسرحية «دون جوان» سنة ١٩٥٨ · ولعل السبب الرئيسى فى فشل هذه المسرحية لا يعزى فقط الى عجز مونترلان عن الحب ، انما لأنه عالج هذه العاطفة النبيلة بروح الاستخفاف والسخرية ·

وبعد الغلظة والقسوة ثم الاستخفاف والسخرية لم يبق ســـوى الازدراء والاحتقار فى معالجة الحب وهذا ما فعله مونترلان فى مسرحيـــة « سيد سنتياجو » ، فحين يعلم بطل الرواية ـ واسمه الفارو ـ ان ابنته « ماريانا » وقعت فى شراك الحب يقول لها : « لقد أخبرنى الناس أنك تشعرين نحو ابن الجيران بشعور لست أدرى أى شعور هو ؟ ويبدو أنكما تتبادلان هذا الشعور فى حجرة على بعد خطوات منى ! ألا فاعلمى أننى أمقت هذه الامور مقتا شديدا · طبعا لابد أنك تعتقدين أنه لا أحد سواك فى هذه الدنيا يحب أو يفهم معنى الحب ، بل انك تحتوين الكون بأسره ! ولكن خبرينى من أنت ؟ لست الا قردة صغيرة لا أكثر ولا أقل · وكـل هذا الحب بين الرجال والنساء ان هو الا حركات قرود ! ألا فاعلمى أنك غارقة فى تقليد القرود ، غارقة فى السخف ، غارقة فى الحماقة ! »

وهكذا تطبق أشواك الكبرياء والازدراء على زهرة الحب فتأتى عليها

وتخنقها ، بل حين يحاول « الفارو » أن يرتفع بقلب ابنته الى الحب الأسمى ، حب الخالق ، لا يستطيع أن يتجرد من كبريائه امام الحب السماوى ، فيقول لها :

«آه لو ادركت مرة واحدة فقط مدى جمال وجه الله ! لادرت اذن راسك فى الطريق لكيلا يقف بصرك على وجه أى رجل » — ونسى مونترلان أن هذا يجافى كل المجافاة قانون الحب السماوى الذى يريد لنا أن نحب الله فى شخص الانسان ، وأن نحب الانسان خلال حبنا لله !

واذا كانت النفسية نهبا للكبرياء والازدراء فلا تلبث أن تسرى فيها روح أشبه بالتشاؤم : ففى الواقع تتسم نظرة مونترلان الى الحياة والانسان بطابع العدم ، وتستند هذه النظرة الى احساس غامض أكثر مما تستند الى حجة منطقية أو تفكير عميق ، فهو مقتنع كل الاقتناع ، وبدون أن يكلف نفسه عناء تقديم الحجة أو البرهان ، بان امور الحياة كلها تتسم بالتناقض والتضارب ، وان حياة الانسان بأسرها يخيم عليها البؤس والشقاء ! ويطيب لمونترلان أن يستسلم الى هذا الاقتناع لانه يتيح له أن يشيد بلذة الحواس سعيا وراء المتعة الحسية ، فهى الشىء الواقعى فى عالم العدم كما يراه . هذا من ناحية .

ومن ناحية أخرى يتمشى هذا الاقتناع مع روح الكبرياء التى تملأ عليه قلبه ولبه ، اذ يحلو لمثل هذا الانسان أن يشعر بعلو شأنه وهو يسود بفكره فوق عالم العدم ، مهيمنا من عليائه فوق التفاهة التى تملأ الكون .

ولعله من الأرجح اذن الا ننسب اليه روح التشاؤم بالمعنى المالوف ، لأنه لا يشعر بأدنى حزن أو كآبة بأن يتلذذ فى هذه السلبية الشاذة .

وان الفكر الذى ينزع دائما الى الاقتناع بالعدم يتخذ لونين متباينين: اللون الاول هو الالحاد : وغالبا ما تختلط نظرية العدم بالكفر والالحاد ، ويبدو من تصريحات مونترلان انه قد اتخذ هذا الموقف ، اذ صرح فى سنة ١٩٤١ فى جريدة أسبوعية ادبية (Le Figaro Littéraire) بقوله :

« انني لست مؤمنا واتمنى كفرنسى أن تزول من بلادى فكرة الايمان . » أما اللون الثانى الذى قد تتخذه نظرية العدم ، فهو أن يرد المفكر الأشياء جميعا الى فكرة مطلقة ، الى قوة الهية ، الى كائن مطلق تبدو أمامه الحياة والأشياء كلها ، وكأنها لم تكن ، ولكن هذا الاتجاه يفترض وجود فكرة دينية أشبه بالتصوف . والعجيب أن مونترلان استطاع أن

يجمع بين اللونين ، فهو قادر على التنقل من نظرية العدم القائمة على الالحاد الى نظرية العدم والفناء التى يرددها من يفنى فى حب الله .

اما عن الالحاد فلقد رأينا تصريحاته بشـأنه ، وهذا أمر يتفق مع طابع الكبرياء والازدراء الذى أوضحناه ، وأما عن الفناء فى حب الله ، فقد يكون مرده الى ايمان طفولته والأخلاق التى تلقنها فى فجر حياته ، او يكون مجرد نزعة فنية نحو الابداع والجمال ، يندفع اليها أديب كبير يود أن يشد نفسه الى القيم الفنيـة والمسرحية التى تستند الى نظرية متينة فى الفكر المطلق ، فينجو بذلك من غرق الهزال والتفاهة الذى يتهدد الكتب التى تؤلف فى سلبية بحتة .

ومهما يكن من أمر اللون الذى يتخذه فى اقامة نظريته فى العدم ، فان جميع مسرحياته تسودها دائما هذه الفكرة التى تتلخص فى أن « كل ما فى الدنيا باطل وفان ! » غير ان هذه الفكرة تبدو تارة صبيحة كبرياء تحت سـماء معتمة لا تترك بصيصـا من المرح او الرجاء ينفذ خلالها ، وتارة تتجلى كنداء فى وسط جو دينى يضفى معنى غنيـا على جميع الاعمال والتصرفات ويكسب مشاعر الانسان قيمة من القيم الكبرى .

اما حب الانسان لأخيه الانسان فهو يختنق ويتلاشى فى كلتا الحالتين : فبالنداء الدينى يود مونترلان أن يتحول الانسان الى حب الله وحـده ، وفى حالة الالحاد ، فالاخفاق فى الحب أمر لا مناص منه ، اذ أن نظرية العدم يجب ان ترتكز على وجود شىء ما ، وهنا ترتكز على وجود الذات ، أى على الأنانية ، والحب بطبيعته لا وجود له مع الأنانية .

ففى مسرحية «الملكة الميتة» *(La Reine Morte)* نرى الملك «فررانتى» لايؤمن بشىء ، أنه أشبه بحجرة خاوية ، وحين يهم بنفحة عاطفية نحو سـيدة من السـيدات نراه يأمر بقتلها دون أن يدرى لذلك سـببا . ثم يتساءل : « لماذا اقتلها ؟ انه عمل لا طائل تحته ، عمل مشئوم . ولكن ارادتى تشدنى الى نفسى وأرتكب الخطأ برغم علمى بأنه خطأ . اذن فما دام الأمر كذلك فليس أقل من ان أتخلص على الفور من هـذه الفعلة . فالشعور بالندم خير من التردد الذى لا ينتهى » .

وهنا تتجلى ابادة القلب وفقدان العقل فى مأساة مطلقة للشخصية . فالنفس حين يمتصها الفراغ والخواء ، تنفجر هى نفسها فلا يبقى بداخلها حب أو عاطفة .

غير اننا لا نستطيع أن نجحد وجود اشراقات عاطفية فى مسرحيات

مونترلان فهو يختتم مسرحية «سيد سنتياجو» (Le Maître de Santiago) بتأملات فى عالم الحب السماوى ، بروح التصوف والزهد فى أمور الدنيا ليفنى الانسان فى حب الله ·

ولقد أخذ عليه النقاد ان هذا الحب لايصلح الا لقلة من النفوس المصطفاة ، ومن ثم قد يثير اليأس فى نفوس السواد الاعظم من الناس · فكتب بعد ذلك بستة أعوام مسرحية بعنوان « المدينة التى يحكمها طفل » ( سنة ١٩٥١ ) · وان كانت هذه الرواية غير مشهورة بقدر رواياته الأخرى ، وان كانت لم تمثل كثيرا مثل أخواتها ـ فانها قطعا خير ما قدم للمسرح من حيث جمال الشعور الانسانى والفهم السليم لشعور الحب بين الانسان وأخيه الانسان ، وبين الانسان وخالقه : ففى المنظر الأخير نرى مدير المدرسة يتحدث مع أحد المدرسين ويبلغه قرار فصل التلميذ الذى يحبه هذا المدرس ثم يقول له : « ماذا أحببت فى هذا الفتى ؟ لقد أحببت روحه ما فى ذلك من شك ، ولكن ألم تحب روحه بسبب غلافها الجسدى الذى يتميز بالرقة والرشاقة ؟ **هناك حب آخر نحو المخلوقات نعرفه حين يبلغ الحب درجة معينة فى فكرة المطلق بفضل القوة والدوام وانكار الذات ، عندئذ يقترب حبنا للمخلوقات من حبنا لله بحيث يمكن القول بان الانسان لم يخلق الا ليوصلنا الى الخالق · اننى أعلم لماذا أستطيع أن أقول ذلك · ليتك تعرف هذا الحب وتختبره فى حياتك ، بل ليته يتفتح ويزدهر فى قلبك فيقتادك الى هذا الحب المجيد الأسمى الذى يصبح أمامه كل شىء فانيا** » ·

ومن العجيب حقا أن تصدر هذه الفكرة النبيلة السامية عن ذلك العقل الملحد والقلب المتشكك والنفس الغارقة فى كبريائها !

تلك هى أهم اشراقات مونترلان العاطفية فى مؤلفاته · غير أن مسرحه يحظى بقسط وافر من النجاح منذ عشرين عاما حتى اليوم · وان كان الجمهور والنقاد لايرتاحون الى بعض آرائه فانهم يجمعون على جمال اللغة وبراعة الاسلوب الذى يضفى على انتاجه بهاء يسحر المتفرج او القارىء · فاشد النقاد قسوة يقول فى مسرحه : « ليس مونترلان سوى أسلوب » ·

وهذا الحكم فى ذاته ، وعلى قسوته ، اعتراف بعبقريته كأديب وكاتب · وفى الواقع نرى أن جمال اللغة والاسلوب يضفى على حوار الشخصيات روعة ساحرة ويكسبهم عظمة وجلالا ·

ولا يقتصر الجمال والتجديد على اللغة والأسلوب وحدهما بل انهما

يمتدان الى نظريته فى المسرح فيقول : « ان المسرحية لا تثير اهتمامى الا اذا كانت الحركة والأحداث الخارجية ضئيلة بسيطة الى أبعد حد بحيث تبدو انها مجرد سبيل الى الكشف عن قلب الانسان ونفسيته ، كما أن المسرحية لا تستهوينى الا اذا كان هدف المؤلف بعيدا عن تخيل أحداث محبوكة او الحرص على بنيانها بصورة آلية تقليدية ، بل يجب ان يهدف المؤلف الى التعبير بمنتهى الصـدق والقوة والعمق عن بعض خلجـات النفس البشرية » .

ولقد كان هذا هو المثل الأعلى الذى رسمه القرن الســابع عشر « للتراجيديا الكلاسيكية » ، ولم يحاول مونترلان فى البداية أن يستحدث فى مفهومها شيئا من هذه الناحية ، فاخذ يستمد موضوعاته من تاريخ البطولة القديم فى اسبانيا فى روايتى «الملكة الميتة» و «سيد سنتياجو» ، ثم من تاريخ ايطاليا فى رواية « مالاتستا » ، ولكنه لم يلبث ان طرق موضوعات معاصرة بعد أن تحلل من المبدأ الكلاسيكى الذى يحتم رسم شخصيات متجانسة ، مؤثرا أن يترك الشـخصيات الرئيسية تتـالق وسط سحر المتناقضات ، لا تجانس فى تصرفاتها ولا انســجام ، بل تحيطها حالة من التخبط والحيرة .

ونظرية مونترلان فى هذا الأمر واضحة وحاسمة اذ يقول : « **يزعم بعض الناس أن رسم الشخصيات المسرحية يجب أن يكون محدد المعالم واضح الخطوط ، ولكننى ارى ان هذا مجرد عرف او تقليد متوارث ، اذ يندر فى صميم الحياة الواقعية أن نلتقى بشخصيات على هذه الصـورة الواضحة المتجانسة ، فالشخصيات فى واقع الحياة ، اما فقيرة ، فتبدو خطوطها مهزوزة وشاحبة ، واما غنية فتبدو متشعبة متناقضـة ، لذا فان الرغبة فى توحيـد خطوط الشخصـيات وابرازها فى اتجاه واحد متجانس ، ان هى الا سعى الى ارضاء ذوى الذهن الراكد بين جمهـور المتفرجين ، او محاولة اطاعة الآراء المزيفة التى يفرضها أساتذة المسرح . ولعل هذا هو احد الأسباب الرئيسـية التى تجعـل الاعمال المسرحية جميعا ـ بما فيها من عـدد ضـخم من المسرحيات الشـهيرة ـ انتاجا سطحيا تمجه العقليات المتعمقة الواسعة الادراك . وقد تشتهر شخصية مسرحية من هذا الطراز وتخلد فى جميع بلاد العالم ، ولكنها تظل مجرد ( اراجوز ) فى نظرى** » .

وان هذا التطرف فى الحكم وهذه اللهجة القاطعة التى يعرض بها مونترلان نظرياته لهى صورة أخرى من كبريائه التى تلازمه دائما .

وهكذا نرى أخلاق الكاتب وشخصيته فى مؤلفاته التى تصبح مرآة لقلبه وعقله . ولقد قال فى ذلك القصصى الفرنسى « شاتوبريان » منذ قرن ونصف القرن :

« اننا على يقين من كبار الادباء قد أودعوا مؤلفاتهم شخصيتهم وتاريخ حياتهم – ومؤلفاتهم ، فالانسان لا يجيد التعبير الا عن مشاعر الشخصية ولا يتقن التصوير الصادق الا لقلبه حين ينسب هذا كله الى شخصية أخرى فى مؤلفاته ، لذا فان افضل جزء من انتاج الكاتب التعبيرى انما هو ما يقوم على الذكريات » .

## ٥ ــ « أرمان سالاكرو » ( ١٨٩٩ ــ )

**ARMAND SALACROU**

إن مذهب « ارمان ســـالاكرو » (Armand Salacrou) فى المسرح يذكـرنا بزميـله ومعـاصره « جـيرودو (Giraudoux) فكلاهمـا يؤمن بالاتجاه الحديث الذى ينزع الى الجمع بين عناصر المأساة والملهاة فى رواية واحدة ، وكلاهما يرى فى المسرح نزعة شاعرية ، فليس لزاما على المؤلف ان يحرص على محاكاة الحقيقة والواقع ، بل له أن يترك لخياله العنان ، وكذلك ينظر كلاهما الى المسرح نظرة تهذيبية فلسفية فيبحثان وراء الشعر والخيال المسرحى عن فكرة أو درس يخلصان اليه ، اما عن الصياغة فكلاهما يولى الاسلوب عناية فائقة ، ايمانا بأن للمسرح لغتـه الخاصة التى تختلف عن لغة الحديث المألوفة ، غير أن أسلوب جيرودو ينزع الى التأنق الباسم ، والخيال المتفائل ، على حين أن سالاكرو يؤثر السخرية اللاذعة والفكاهة القاتمة !

ولشدة حرص سالاكرو على نقاء اللغة وجمال الأسلوب المسرحى نراه يسخر من تلك الجماعة التى تصـوغ الحوار صـياغة مفككة فيبدو « لعثمة أشبه ما تكون بالاختزال ، حيثما يفصلون بين العبارات بعلامات التعجب أو النقط الثلاث ... ! » ، ولذلك ينتمى أسلوب سالاكرو المسرحى الى الأدب الرفيع ، هذا الى أنه بعيد عن مذهب الواقعية ويحمل طابع الشعر والفلسفة الى جانب قسط من التحليل النفسانى .

وان كان مسرح سالاكرو يشبه فى هذا كله مسرح جيرودو ، فانه لا يلبث أن يختلف عنه اختلافا جوهريا فى أكثر من ناحية ، فان العالم الذى يدور فى فلكه مسرح جيرودو عالم متناسق باسم ، وان كانت فكرة وجود الله لا تتجلى فيه بصـورة مباشرة فانه تحل محلها قوة القدر التى تبغى دائما الخير للانسان .

أما مسرح سالاكرو فيلقى بنا فى عالم العماء المضطرب حيث يئن ضمير الانسان ويبعث صيحات الألم والسخط الى اله لا وجود له .

ولا شـك فى أن هذا الاختلاف يعزى الى طبيعة كل من الكاتبين

ومزاجه ، كما أنه يعزى أيضا الى اختلاف الجيل الذى عاصره كل منهما ، فالجيل الذى عاصره جيرودو كان قد جاوز الثلاثين عاما فى سنة ١٩١٤ ، وكانت تغمره روح التفاؤل اذ صمد للأزمات النفسية التى نجمت عن الحرب العظمى ، وكانت تساندة حضارة ومبادىء مطمئنة الى نفسها .

أما سالاكرو ، المولود فى سنة ١٨٩٩ ، فكان ينتمى الى جيل احدث سنا ، جيل أصبح نهبا للاضطراب اذ سيطرت على عقله قلاقل التاريخ وحاصرت نفسه ألوان من الأحداث لا يقرها عقل ولا منطق ، فعاش فى وسط مذاهب « الوجودية » (l'existentialisme) و « السيريالية » (le surréalisme) التى لا تقيم وزنا للعقل او المنطق ، لذا نرى ان مسرحيات سالاكرو الاولى التى كتبها قبل سنة ١٩٣٠ ، تنشر مبادىء ونظريات قائمة على التشاؤم ، وكأنها تنبىء بمقدم «سارتر» (Sartre) وكامى (Camus)

ويقينا أن هذا التشاؤم يعزى الى جو عصره ، ولا أثر لحياته الخاصة على هذه المبادىء القاتمة ، فهو ترى ينعم بالشهرة والجاه وبمظاهر السعادة !

وتحظى مؤلفاته — وبخاصة بعد سنة ١٩٣١ — بنجاح متألق بالرغم من هجمات النقاد التى لا تهدأ .

ولعل مرد هذا النقد الى أن سالاكرو الثرى الرأسمالى قد بدأ حياته الأدبية محررا فى جريدة « L'Humanité » الشيوعية ، ولم يخف اطلاقا نزعته وميوله الشيوعية ، مما أثار سخط النقاد وسخريتهم على هذا الشيوعى الرأسمالى !

وقد امتد السخط عليه كاتبا سياسيا الى كراهيته مؤلفا مسرحيا . وهذا خلط غير مشروع ، فليس من حق الناقد المسرحى أن يسخط على مسرحية لمجرد أنه يمقت آراء المؤلف السياسية ! صحيح ان المبادىء الشيوعية خانقة ، ففيها يذوب الفرد فى المجتمع ، وتنحدر المعنويات العليا الى نظريات اقتصادية ، وتتقمص الأبديات ثوب التاريخ ، ولكن الانصاف كان يفرض على النقاد أن يذكروا ما يتميز به سالاكرو من حب عميق للعدالة ، ونزعة انسانية خالصة ، تكسب مسرحياته حيوية دافقة : ففى الواقع يعتبر سالاكرو مثلا حيا للنفس التى تأبى منظر الظلم او الشر ، فيرى فى الشر بشاعة لا تطاق وفضيحة اجتماعية لا يصح السكوت عليها او الاستسلام لها !

ومن ثم يفكر ويبحث عن المسئول عن هذا الظلم أو الشر ،

وحين لا يجد هذا المسئول يصبح نهبا لحزن لا يسبر له غور وكآبة لا يعرف لها مدى .

ولقد نشر سنة ١٩٥٤ ، في مقدمة مسرحية « كان الله عليما بذلك » مذكرات عن أسرار حياته وفلسفته ، وتكشف لنا هذه المذكرات عن مدى اهتمامه بمشكلة وجود الشر في المجتمع ، وكيف أن هذه المشكلة قد ملكت عليه عقله ولبه منذ فجر شبابه ، ولا سيما حين يتجسم هذا الشر في آلام الابرياء ! فلقد قرأ في مطلع حياته « حوليات » المؤرخ اللاتيني « تاسيت » (Tacite) وأفزعته قصة فتاة بريئة تحملت ألوان التعذيب والاحتهان في السجن ، ثم أمر القيصر « طيباريوس (Tibère) بخنقها ، وظلت تبعث صيحات الفزع والسخط حتى لفظت انفاسها الأخيرة ! وظل هذا الصراخ يدوي في أذني سالاكرو طيلة حياته رمزا لسخط البشرية على حماقة الزمن القاسية وفظاظة السلطان الغاشم . ولكنه يأبى أن يجمع في عالم واحد بين فكرة وجود الشر والظلم الاجتماعي ، وفكرة وجود الله . ومع ذلك ينزع الى ان ينسب مظاهر الشر والظلم هذه الى الله بالرغم من انه لا يمكنه أن يؤمن بوجوده ، انما هو ــ في رأيه ــ مجرد لفظ يفرغ فيه سخطه ويصب عليه غضبه .

في سن الثالثة والعشرين الف ارمان سالاكرو مسرحية « محطم الأطباق » في فصل واحد ، ولكنها لم تمثل قط ، بل لم تكن صالحة للتمثيل ، وتنحصر قيمتها في أنها تعطي فكرة مركزة عن جوهر الأعمال المسرحية القادمة ، فهي تتضمن العناصر التي ستحويها مسرحياته الاخرى: الخيال الشاعري ، والدعابة القاتمة والبحث المستميت عن شيء يعلم او يعتقد ان لا وجود له ، يسميه الناس «الله» لعدم وجود تسمية اخرى افضل منها .

وتمر أحداث هذه المسرحية خلف « كواليس » ملهى ليلي حيث تروح وتغدو جماعات الراقصات والبهلوانات والمضحكين المهرجين ، وفي وسط هذا الضجيج ، نسمع شكوك شاب فقد «قطه الذي يتكلم» ، ذلك القط الذي عثر عليه في قلب «المدينة الكبرى التي تبدو كئيبة؛ فالمطر يتساقط فوق أضواء لا تنطفئ ، والخيول تنساب في الطرقات ، والناس يخطون مسرعين في وسط الليل البهيم» .

ثم يتابع هذا الفتى حديثه : « فاجتزت الشارع تاركا ورائي العدم والفناء يلتهمانه ، وكنت ارى آثار قدمي وكأنها آثار الموت تبعث الفزع في نفسي ، وعند عتبة باب من الأبواب ، ينفتح على ممر حالك الظلام ، بدا لي قط صغير ، عليه علائم البؤس الذي يثير الشفقة ، فرفع الى عينين

متالقتين ، قرأت فى بريقهما الذهبى علامات اضطراب الضيق وقلق المحنة التى نقرؤها فى نظرة الانسان الغامض ، فتوقفت عن المسير واذا بى اسمع صوتا اشبه بصوت الماكر ، ولكنه عذب هادىء ، انه صوت القط الصغير البائس يتحدث الى بالفاظ منطوقة ، أسمعتم ؟ بكلمات ملفوظة . « لا تبك فاننى أحبك » .

أما عنوان هذه المسرحية « محطم الأطباق » فهو مستمد من الدور الذى تقوم به الشخصيات التى يتالم فى استخلاص الفكرة الفلسفية من هذه المزله الحمقاء التى يتالم فى وسطها ذلك الشاب ، ولقد تخصصت هذه الشخصية فى اضحاك الجماهير بتحطيم الأطباق ، وهى حركة رمزيلق منه ١٩٢٣ حيث قامت « السيريالية » بمثابة منصب يقوم على السخط لتطهير الأوضاع أو هدم القيم القائمة وتحطيمها ، غير ان هذا التحطيم لا يتخذ فى فلسفة سالاكرو أى لون من ألوان الغضب أو المتعة ، انما على الأصح يقع بدافع اليأس ، وكان هذا التحطيم ينشد تحقيق نظام يبدو ضروريا ، ولكنه نظام مستحيل او على الأقل نظام لا وجود له . ونذكر هنا فقرة من الحوار الختامى بين الشباب ومحطم الأطباق ، وهو حوار يجمع بين الهزل والعاطفة التى تهز المشاعر حيث يقول الشاب :

**الشاب : اذن فاننى قتلت فعلا !**

**محطم الأطباق : كلا .**

**الشاب : وهل انا قريب من احد الآلهة ؟ .**

**محطم الأطباق : نعم .**

**الشاب : اذن هنالك آلهة كثيرة ؟ .**

**محطم الأطباق : اننى اله الأطباق .**

**الشاب : اله الاطباق ؟ انت تحطم وتقول : انك اله ! او ليس عمل الله ان يخلق ولا يحطم ؟ .**

**محطم الاطباق ( تاركا ثلاثة اطباق تسقط على الارض ) : اننى أخلق قطعا من الأطباق .**

**الشاب : ولكنك ان كنت الها فلا شك انك تعلم لغز هذا العالم .**

**محطم الأطباق : نعم .**

**الشـاب : لقد سهرت ليالى باكملها وعينى مركزة فى انبوبة من**

البلور ينعكس عليها ضوء شمعة واعتقدت انه يمكنني أن اتبين الله بين الوان الطيف جميعا ٠

محطم الاطباق : هذا ممكن ٠

الشاب : ولكنني لم استطع ذلك ، وهل تلهو بالاطباق كما يلهو الله بالدنيا والاكوان كلها ؟ ٠

محطم الاطباق : واحطم الاطباق كما يحطمك الله ٠

الشاب : لماذا ؟ ٠

محطم الاطباق : بحكم المهنة !

الشاب : الا فاسكت ! لم اعد ارغب فى فهم شىء من هذا ٠ اريد الها صالحا طيبا والا فلا ٠

( وهنا يتدخل عسكرى المطافىء المنوطة به حراسة المسرح ويتلو آية من سفر التكوين ) ٠

عسكرى المطافىء : لقد خلق الله العالم واستراح فى اليوم السابع ٠

الشاب : ولكنني قد قرأت هذه القصة !

عسكرى المطافىء : صحيح ، ولكن الذى لم تقرأه والذى لا يقوله ولا يتحدث عنه احد هو ان الله بعد ان خلق العالم والشمس والناس قد نام ٠ ان الله نائم ٠ كان لابد من اله يخلق العالم ، وكان لابد من سبات الله حتى يولد الشر هل سمعت ؟ ان الله نائم ٠

( وعندئذ يصيح الشاب فى وجه جميع الموجودين ) :

الشاب : يجب ان نوقظ الله ٠

( ثم يقول لعسكرى المطافىء ) : ابحث عنه فى خوذتك ٠

(ويقول للممثلة التى تقوم بدور منجمة ) : وأنت فى صدرك ٠

( والى الممثل المضحك ) : وانت فى ابتسامتك ٠

( ثم يدور محطم الاطباق حول المسرح وهو يصيح بصوت مزعج ) : الله !

وتنزل الستار على هذه الصيحة اليائسة فى وسط الظلام ٠

مسرحية فاشلة ولا شك ــ فلا فلسفة ولا فكرة جديرة بالعرض أمام

الجمهور ، غير أنه وراء هـذه السخرية الصاخبة مشـاعر من القـلق والاضطراب ، وفي وسط هذا الهذيان في عالم الخيال يكمن لون من الشعر الذي يتفاعل مع العقل ليوقظه ٠

وبالرغم من النقد اللاذع الذي لقيته هذه المسرحية من جمهور القراء، فقد أظهر أحد النقاد اعجابه بأسلوب هذا الاديب الناشيء وطلب اليه أن يكتب رواية هزلية فالف مسرحيـة « البرج السـاقط على الارض » (Tour à Terre) مثلت ليلة عيد الميلاد سنة ١٩٢٥فكانت سهرة فاشلة اثارت سخط الجماهير ، ولكن ناقدا آخر اسـتطاع ان يكتشف من بين الآراء الجنونية التي تعرضها هذه المسرحية صوتا عميقا صادقا يخفي موهبة كامنة وأسلوبا فريدا ، فشجع سالاكرو على المضي في التـاليف ، فكتب مسرحية بعنوان « كوبري أوربا » (Le Pont de l'Europe)

ولكن مسرحية «كوبري أوربا»(Le Pont de l'Europe)هذه وان كانت بداية نحو المسرح الحقيقي ــ معقدة ، تلفها سحب من الادخنة المتصاعدة من مبادىء السيريالية ، التي لا تخضع في خيـالها الى عقل أو منطق ، فتزيدها غموضا وتعقيدا ٠

وتدور المسرحيـة حول قصة طالب يدعى «جيروم» (Jérôme) اصبح ملكا اعرج على بلد صغير وهمي ، فطاب له أن يجمـع من حـوله شخصيات تتجسم فيها أحلام شبابه ، فكون حاشيته من عضو في الاكاديمي ووزير ووكيل المحافظة وبواب ٠ وجعلهم يقومون على المسرح بتمثيل أدوار حياته التي كان يمكن أن يحياها لو تحقق حلمه في كل حالة من هـذه الحالات ٠ فكان يرى نه من الممكن أن يكون كل منهم « جيروم » آخر ٠ وكان من الميسور على جيروم الملك الاعرج أن يحيا هانئا لو انه نسى ماضيه بأحلامه وأوهامه ، ولكنه اندمج في الشخصيات المتعددة التي كان يمكن أن يحياها الى حد تشكك معه في شخصيته الحقيقية ، فانتهى به الأمر الى الجنون ٠

أما اختيار « كوبري أوربا » عنوانا للمسرحية فيشير الى نقطة التقاء خطوط المترو في محطة « سان لازار » في باريس ، فكل خط من خطوط المترو هناك يمثل اتجاها لرحلة مختلفة ٠ ومن المحتمل في نقطة البدء أن نختار هذا الاتجاه دون ذاك ٠ ولكن هذا الاتجاه أو ذاك يصـبح ضرورة حتمية اذا ما وقع الاختيار عليه ٠٠

وفي هذا رمز رائع للعلاقة بين الحرية في الاختيـار وبين الضرورة الحتمية في حياة الانسان ٠

وقياسا على ذلك فقد كنا في البداية أحرارا في اختيار شخصيتنا ، وبعد أن اخترناها ، تقتصر حريتنا على دفعنا الى حمل قناع شخصيتنا الذى اخترناه حتى نهاية الحياة ، فنضطر الى قبول النتائج الحتمية التى نجمت عن هذا الاختيار ، فمتى اتجهنا فى خط من خطوط المترو لا يمكننا أن نعود الى الوراء لنغير اختيارنا ، واذا ما حاولنا ذلك وقفزنا من القطار لنركب قطارا آخر فسوف يدهمنا القطار ٠

فأين نحن اذن من هذه المشكلة ؟ أفما زلنا فى حرية الاختيار ، فى الفترة السابقة لتحديد شخصيتنا ، أم انه قد تم لنا الاختيار ونحيا الآن فى فترة الوفاء لهذا الاختيار ، فنقبل حياة تحرم علينا أن نكتشف الامكانيات المتعددة لشخصيتنا ، وألوان الحياة الاخرى التى كان يمكننا ان نحياها ؟٠

فلننصت الى ما يقوله الملك الأعرج :

« كوبرى أوربا ! انه الممر المؤدى الى كل أركان الارض ! ٠ فالقطارات ترحل معا ثم لا تلبث أن تتفرق ، فهل سنلتقى وجها لوجه فى الناحية الأخرى من هذه الكرة ؟ حسنا ، حسنا ، فى الجهة المقابلة من الكرة الارضية ان كانت القطارات ستخرج من قضبانها وتتابع سيرها دائريا كالمروحة نحو رحلات أبدية لاتنتهى . فى المساء ، كل يوم بشمسه الجديدة وغروبه المحتوم ، وكل ليلة بتشكيلة جديدة من النجوم ٠ آه لو تركت نفسى أنزلج باحدى هذه القطارات التى ترحل ، دون أن يكون فى جعبتى اسم لبلد معين ، فأتمدد على العربات الزاحفة ، الرحيل ! الرحيل ! لا كما نشترى منظارا مكبرا ، انما نرحل كما نموت » ٠

ان مسرحية « كوبرى أوربا » تعالج المشكلة الرئيسية التى طالما أقلقت الاديب الروائى « أندريه جيد (André Gide) اذ يقول « ان الاختيار هو اقصاء ما لا نختاره ، ومن ثم يؤدى بنا الى الفقر والحرمان ، وعدم الاختيار هو انكار لكنه الحياة ولطبيعة العمل ، ومن ثم يؤدى بنا الى الاقلال والانتقاص » ٠

غير أن سالاكرو يعرض مشكلة الحرية على مستوى عميق فيربط بها جوهر الحياة الشخصية : فبطل الرواية ــ الملك الاعرج ــ شخص يود أن يكون ما هو عليه وان يعرف من هو ؟ ومن وراء اقنعته ألوان حياته الممكنة او المحتملة يبحث عن ذات سامية عالية ، عن ذات ابدية ! ولكنه سعى لا طائل تحته بل لا هدف له ، اذ لا يمكن للانسان ان يكتشف

لغز الحياة ، ومع ذلك يقول سالاكرو فى مقدمة كتابه : « لا يمكن للانسان أن يحيا سعيدا الا فى عالم قد أدرك سر الحياة الغامض ! »

ان مسرحية « كوبرى أوربا » ، تحت ثوب الخيال المضطرب ، تخفى دراما الصراع الأليم لمشاكل ما وراء الطبيعة ، وقد أخفقت هذه المسرحية أمام الجمهور وأمام النقاد .

اما ائمة المسرح ، وعلى رأسهم الممثلان « دولان » (Dullin)، « جوفيه » L. Jouvet فقد تنبهوا بصورة قاطعة الى مواهب سالاكرو ، وطلبوا اليه رواية جديدة ، فقدم فى مطلع سنة ١٩٣٠ مسرحية « باتشولى أو فوضى الحب » (Patchouli) ، فأثارت ضجة حولها ، وكانت صيحات الاشمئزاز تعلو كثيرا على تصفيق الاعجاب ، فلقد أراد بها سالاكرو تعبيرا عن القلق والعطش اللذين أصبح الشباب نهبا لهما فى ذلك العصر ، حيث يقدم بطل قصته قائلا :

« انه بطل ضعيف ، لايعرف من الحياة شيئا ، بل لايعرف انه غير سعيد ، انما سوف يكتشف ذلك ، ومن ثم يسعى الى تحقيق السعادة . فهو حتى الآن لم يحى الا بين الكتب والدراسات التاريخية ، أو بمعنى آخر لم يحى فى الواقع الا بين احلامه .. وفى ذات يوم يعزم على ان يحيا حياته ، ولكنه يعزم على ذلك ليحقق احلامه ، فهو قادر على كل شىء الا على الاختيار ، وهنا مصدر ضعفه ، اذ يبدو له انه حين يختار انما يقصى عمدا شعورا من المشاعر ، وهذا تشويه للموضوع والتجاء الى أسهل الحلول ، فيبدأ فى دراسة الأمر من جديد ، اذ لا يمكنه أن يفكر فى شىء الا اذا فكر فى كل شىء . فلا يستطيع أن يقنع بشعور واحد ، بل عليه أن يربطه بشعور آخر ثم بآخر حتى ينتهى الى آخر شعور وهو الشعور بكيانه وبحياته ، وهذا شأنه كذلك فيما يتعلق بآرائه ، فهو يتسلق من رأى الى رأى ، ومن فكرة الى فكرة ، حتى يصل الى فكرة الله .. وكلما صعد فى تفكيره ارتفعت أجواء السماء واشتد به اليأس والقنوط . »

ان هذا التشخيص الدقيق لبطل القصة ، والذى لجأ المؤلف الى عرضه فى مقدمة الكتاب ليس دلالة طيبة على القيمة المسرحية للقصة ، اذ كان يجب أن ترسم الشخصية فى وضوح تام فى ثنايا الحوار والاحداث ، دون حاجة الى عرض وتحليل فى المقدمة .

غير أن هذا التشخيص يمتاز بالوضوح ، فهذا الغلام القلق الذى لا يستطيع أن يحدد اختيارا ما ، لأنه يريد كل الاشياء فى آن واحد ،

هذا الغلام الذى يؤثر الحلم على الواقع والذى يرفض الحب ليثبت فى واقع الحياة واحداث التاريخ ان الحب متقلب وتعوزه دائما الصراحة والوضوح ، ان غلاما كهذا له نفسية الطفل الذى لا يريد ان يسلم بحاجة الانسان الماسة الى التفاهم والمواءمة بين أمور الحياة ، فلقد حكم على الانسان فى نظر سالاكرو ان يتألم فى طريق يجد فيه ان ما هو بشرى ليس على درجة من النقاء تستحق الحب ، وفى نهاية هذا الطريق يرى دائما ان الله يخلف الميعاد .

كانت هذه المسرحية خاتمة المجموعة الكئيبة لمسرحيات سالاكرو .. واخذ النجاح الراسخ الساحق يواتيه بعد ذلك حين قدم فى ابريل سنة ١٩٣١ مسرحية « فندق اطلس » *(Hôtel Atlas)* ويعزى هذا النجاح الى أنه قد زال الحجاب أو سوء التفاهم الذى كان يفصل بين المؤلف والجمهور ، ولقد بذل سالاكرو فى ذلك جهدا ملموسا اذ أخذ يتحاشى التعقيد متوخيا البساطة وعدم الحرص على أن ينشد أهدافا عالية او عميقة ، مكتفيا بعرض قضايا الحياة اليومية ، فتجرد من المشاكل الفلسفية التى تشغل باله وبنى قصته على ملاحظة الواقع . فلقد رأى فعلا « فندق اطلس » فى أحد اسفاره فى افريقية وتعرف الى مدير هذا الفندق ، وادرك بحاسته الفنية موضوعا يمكن عرضه على خشبة المسرح وهو : الحالة النفسية فى المشروعات الوهمية :

وترى فى القصة ان رجلا يستسلم لاحلام اليقظة ولاوهام الخيال يدعى « أوجست » (Auguste) قد شيد وسط الصحراء فندقا بلا سقف ، وزرع أشجار التين وسط حجرات ذات نوافذ لاتغلق ، ثم يفحص الرمال التى تحيط بالفندق مؤمنا بانه سيأتى يوم يحقق فيه ثروة طائلة حين يكتشف فى هذه الرمال منجم نحاس أو زنك فضى ، أو على الأقل يكتشف عينا من عيون المياه المعدنية ، ثم نراه يقدم الى صديق له يدعى « البانى » قدحا من الماء قائلا :

« تأمل جيدا ، انك فى هذه اللحظة تشرب مايجعل منك مليونيرا ، فها هى ذى كأس نظيفة ، اننى أسكب فيها بعض قطرات من شراب الليمون فترى ماء ، ماء العين ، العين المتدفقة من ضيعتى ، انظر ! انه ماء اصفر . ولكن تمهل ، لقد صار بنفسجيا ! ان هذا هو بالضبط التفاعل الكيميائى لمياه فيشى المعدنية ، أعلن عن هذه العين مثل عين فيشى تجد نفسك مليونيرا ! اننا هنا نحتاج الى رجال ينفذون المشروعات، الى رجال اعمال بمعنى الكلمة ، فأنت ترى اننى هنا بمفردى » .

ان رجل الاعمال بمعنى الكلمة ليس « أوجست » صاحب الفندق انما صديقه « الباني » ، انه يتعامل بالملايين ويتحفظ من الأوهام ولا ينســاق وراء الأحلام . ثم ان بين « أوجست » هذا وبين « الباني » تظهــر « اوجستين » ( Augustine ) التي كانت زوج الاخير وأصبحت عشيقة « أوجست » المخلصة . وحين مر « الباني » صدفة بفندق اطلس حاول أن يردها اليه ولكنها تتردد في أن تتبعه ، ثم تقرر أن تبقى مع « اوجست » الذي يبدو لها اكثر نقاء في اوهامه وأحلامه من « الباني » في حساباته وانانيته الجافة .

وهنا ينكشف مغزى الرواية ، وهو مغزى اخلاقي أو معنوي وليس نفسانيا ، وهو ان الحقيقة بشعة والواقع قبيح المنظر ، وان النجاح يواتي النفوس التي تعطي وتهب نفسها ، وان سلطان المال يفسد القلب .

وبهذه النظرة الى المسرحية لا يصبح « أوجست » عنوانا مضحكا لروح الخيال والأوهام ، بل يصبح صورة مؤثرة لروح الشعر . بل و «الباني» نفسه كان شاعرا ، وبدأ حياته ينشد مثلا أعلى ويؤلف دواوين ناجحة ، وعندئذ أحبته « اوجستين » .. ثم اغراه النجاح فأخذ يسخر آخرين في كتابة كتبه ويتفرغ هو لجمع المال عن طريق الخداع والدعاية الكاذبة فهجرته زوجه .

ويجدر بالذكر أن هذه المسرحية تتضمن جانبا من حيــاة سالاكرو نفســه اذ بدأ حياته كرجل اعمال وحقق ارباحا طائلة ، لذا فهو يرى في «الباني» الرجل الذي لا يود أن يصبح مثله ، ويرى في «أوجست» قطعة من نفســه يود ان ينقذها ويصونها .

كما يبدو أنها لا تتعرض لمشكلة وجود الله ، ولكننا لو امعنا في النظر لوجدنا أن سالاكرو لم يغفل هذه المشكلة تمام الاغفال : فالالتجاء الى الخيال والاحلام هو هرب الانسان من الواقع حين يرى حدوده لا تطاق ولا تحتمل ، وبعد أن بدأت القصة بهجوم السخرية على الخيــال والوهم انتقلت بنا الى تمجيد شاعرى للمثل العليا ولروح التفكير في المطلق ، . وهذه كلها امور يشغل بها من يفكر في مشكلة وجود الله .

ولكن ناحية اخرى في آراء سالاكرو تحتاج الى شيء من الايضاح : فهو يرى أن النقاء في الوهم او الطهارة في أحلام الخيال لها معنى آخر غير المعنى الذي تتخذه عند صاحب المثل العليا ، فصاحب الاحــلام والاوهام لا يرجع فقره الى انه يزهد في المال أو لانه منزه عن الاغراض،

وانما يرجع فقره الى انه عاجز فاشل : « فاوجست » الذى فى الاوهام يحلم بالمال ربحيه بقدر مايحبه « البانى » ، ومن يحلم بالثراء والجاه لا يختلف فى شىء عن صــاحب الملايين فى حب المــال ، انمــا يمتــاز « أوجست » عن زميله الثرى فى انه لا مال له ولا جاه ، وحتــا تلمس فكرة تصوفية تدخل بنا فى نطاق الزهد ثم نطاق التشاؤم ، وهى فكرة مرتزة على مىلاكرو : الا وهى ان الاخفاق ــ ايا كان سببه ــ يبدو مقرونا بعلامة العظمة : فعندما هبت عاصفة اكتسحت فندق اطلس ، زالت مع الفندق مشروعات « اوجست » واحلامه ، وابرزت عظمة انتصاره ، اذ تقول له زوجه : « لا تيأس فرجل مثلك من حقه أن يطالب بالهزيمة ، وهزيمتك اجمل وابدع من نجاح الآخرين » .

وتمتد نظرية النقاء والطهر هذه لتملأ قلب « البانى » فيعرض على « اوجست » ان يقيم بدلا منه « فندق اطلس » من جديد وأن يحل محله فى امبراطورية احلامه ، ثم يقول :

« انما الكسب الحقيقى فى نبذ الاشياء وفقدها »

فالاخفاق والفشل فى نظر مىلاكرو هما سنة الحيــاة ، وجميع المشروعات الكبرى عرفت الافلاس ، وجميع النفوس المتسامية عرفت الزلل وذاقت الفشل ، فالاخفاق فى رأيه هو النقاء الاسمى .

ولكنه لا ينبغى لنا ان نتساق وراء هذه الفلسفة ، فلسفة الفشل ــ فنحدد النجاح بمدى الاخفاق ، فان كان مشروع « فندق اطلس » قد فشل ، فهذا يرجع الى سوء تقدير وخلل فى الحكم على الأمور ، ومغالاة فى الغرور ، وانسياق وراء الوهم والخيال ..

وانما يصبح الاخفاق عظيما والفشل نبيلا ان كان مصدرهما تحطيم عمل عظيم او نبيل بيد القدر التى لا راد لقضائها . ومن ثم ليس النصر حقيرا ودنيئا الا اذا كان الحصول عليه بسبيل ملتوية وقذرة ، لأجل غاية وضيعة .

اما رفع شأن المهزوم الفاشل لانه مهزوم وفاشل فحسب ، أو انقاص قدر المنتصر بسبب النصر نفسه ، فهذا وهم خطير ، وزلل فى الحكم لا يستقيم مع طبائع الامور والفكر السليم .

حين تخلص « أرمان سالاكرو » من نزوات المقـــالاة والانزلاق فى تيار « السيريالية » التى كان يسوقه اليها شبابه حين تخلص من هذه النزوات أخذ يتألق فى عالم المسرح ويواتيه النجاح دائقا • فمن ناحية الصياغة أصبح سالاكرو ربا من أرباب القلم ، يتحكم فى التعبير ليدمغه بطابعه الخاص ، بعيدا عن التقليد أو الحشو بالتراكيب المطروقة • ومن ناحية الصنعة المسرحية قد أصبح فنانا حاذقا يجيد حبك الاحداث وبث الحيوية فى الحوار تاركا الحيل المألوفة التى مجها رواد المسرح فى ذلك العصر •

لذا ازداد الاقبال على مسرحيات ســـالاكرو حين لمس الجمهور أصالة انتاجه ، وأدرك أنه وراء الدافع الشاعرى والنزعة الخيالية ، تدن الحقيقة فى صور « كاريكاتورية » أو فى معان رمزية وانبثاقات عاطفية .

وسواء اكانت الملهاة اجتماعية ساخرة ام من نوع « الفودفيل » (Vaudeville) او «الفارس» الذى لا يهدف فى ظاهره الا الى الضحك ، ترى ان المسرحية تنفتح عن عبثرة خطيرة رهيبة ، أو كلمة عميقة ، أو حديث يهز المشاعر ، وعندئذ ندرك ان الحركة المسرحيـــة تزداد عمقـــا لتكشف عن نية المؤلف الذى لا يرضى لروايته هدفا أقل من دراســـة الحياة ومشاكل الانســان فى المجتمع •

لذا يعز على ســـالاكرو أن يرى بعض النقاد أو القراء يتناولون مسرحيته بشىء من عدم الاكتراث . فيكتب من آجلها قائلا :

**« ان ما اطلبه الى المؤلفين والى النقاد والى الجمهور ، عند مولد رواية جديدة ، هو أن يراعوا الامانة التامة فى نظرتهم الى الرواية ، فيبتعدوا عن الغش او التضليل ، وبدلا من ان ينظروا اليها كوسيلة للترفية او قضاء الوقت ، عليهم ان يتناولوها بروح الرهبة والخشوع ايمانا منهم بان مصير الرواية وجوهر روحها يكمن بين أيديهم » •**

ولنذكر مثلا للفكرة العميقــة التى تتخـــلل المواقف الضحكة فى المسرحية ، ماجاء فى رواية «أسرة لونوار» *(L'Archipel Lenoir)* فى ملهاة لا تخلو أحيانا من مواقف قاتمة رهيبة ، تدور أحداثها فى رحاب أسرة « لونوار » العريقة ، التى تشتغل منذ اجيـــال بصناعة لون معين من المشروبات الروحية ، ويجتمع أفراد هذه الاسرة ليدرسوا مأزقا وقعوا فيه بسبب فضيحة ارتكبها شيخ الاسرة وعميدها ، ويقرر افراد الاسرة

اقناع هذا الشيخ بالانتحار لينقذ من العار شرف الاسرة واسم ماركة المشروب الذى ينتجونه ، وفى وسط هذه الاحداث المضحكة يعلو صوت ذو نبرة جديدة قائلا :

« كلا ياسيد لونوار ، أنت لست فى كابوس ، اللهم الا اذا كنت تعتبر حياتك وحياتنا جميعا ، بل وحياة كل انسان على وجه الارض كابوسا ، وعندئذ نكون جميعا غارقين فى كابوس منذ اللحظة التى ادركنا فيها اننا عائشون على قيد الحياة !

« هل تذكر ياسيد لونوار اللحظة التى تجلت فيهـــا هذه الحقيقة وأنت غلام صغير فهمست الى نفسك بهذه الكلمات : « اننى على قيـــد الحياة وكان يمكن الا أعيش .. واننى ســوف أموت يوما من الايام ! » ـ كلا لا تتذكر شيئا من ذلك .. انما أنا أذكر هذا كله ، ولقد سقطت مغشيا على حين ادركت ذلك ، فلقد كان الحمل ثقيـــلا لاطاقة به لكتفى صبى صغير » .

وهكذا نرى أن من اهم خصائص مسرح سالاكرو عرض فكرة عميقة رهيبة بما تتضمنه من مشاكل خطيرة عويصة ، وراء ستار من الدعابة ، ونلاحظ هذه الظاهرة بجلاء فى علاجه لموضوع الحب : فهو يعرض فى أسلوب يتسم بالاستخفاف الظاهرى كل المشاكل التى تدور فى فلك الحب ، مثل نزوات الحواس والقلب ، وتقلبـــات عواطف الزوجين حين يتسيان سريعا ـ عند أول صدمة ـ عهد الوفاء الابدى الذى قطعاه على نفسيهما . وعندئذ يطرق المؤلف مشكلة حســاسة واقعية ، هى مشكلة **الخيانة الزوجية** ، ولقد افاض فى عرض هذه المشكلة فى روايته « **لاجل الضحك فحسب** » *(Histoire de Rire)* ، ولنذكر أولا العبـــارتين الحكيمتين اللتين اتخذهما شعارا لهذه المسرحية ، الاولى مقتبسة من الحكيم الفارسى « زارانو سترا » أو ( زورو استر ) :

« تعلموا يا اصدقائى الشبان كيف تضحـــكون اذا رغبتم فى ان تظلوا متشائمين . »

والحكمة الاخرى مقتبســة من الخطيب الفرنسى « بوســويه » ( Bossuet ) ، من كلمة القاها بمناسبة موت (Molière) حين قال : « لقد انتقل موليير من ضحك المسرح الى محكمة من يدين أولئك الذين يضحكون اليوم لانهم غدا سيبكون ! » .

وهاتان الحكمتان أو الشعاران يمثلان روح سالاكرو المزدوجة :

فهو من ناحية ، الهزلي الساخر الذي ينتشي لمنظر تفاهة الناس وتفاهة أحداث حياتهم .

ومن ناحية اخرى هو المصلح الاجتماعي الذي يزعجه انهيار الجمال الخلقي والمعنوى والاستسلام لقبول الفوضى الاجتماعية .

وفي هذه المسرحية الناجحة اللامعة ، تتالق عدة مشاهد هي من ابرز المواقف الهزلية في المسرح الفرنسي ، فترى رجلين قد هجرتهما زوجاتهما : فالرجل الأول « جيرار » Gérard هجرته زوجه « اديه » Adé المستهترة الكذابة ، والآخر « جيل » Jules هجرته زوجه « ايلين » العاقلة المخلصة اخلاصا جزئيا ، هجرتهما الزوجتان لاسباب مختلفة ، بل ومتناقضة ، ثم عادتا اليهما ، : فلم يكن الامر جديا ، فلا الخلاف جدى ولا القلوب جادة في الوصل او الهجر : فالرجال والنساء متى أسلموا أنفسهم الى نزوات مشاعرهم وحواسهم فقدوا احترام القيم وما تستلزمه من الاستقرار ، ولم يقدروا على شيء أكثر من التنقل من نزوة الى نزوة وكأنهم يرقصون رقصة «الاراجوز» لاجل الضحك فحسب .

والامر الجديد الذى احتوته هذه المسرحية هو معالجتها لمشكلة **الخيانة الزوجية** بصورة لم يألفها المسرح الفرنسي من قبل ، وقد كتب في ذلك الناقد المسرحي « جابرييل مارسيل » يقول :

«تبدو لى هذه المسرحية كأنها التصفية الختامية ـ بصورة مقصودة ومتعمدة ـ للمسرحيات الوضيعة التي تعرض الخيانة الزوجية على المسرح الفرنسي منذ ربع قرن تقريبا» .

وينحصر علاج سالاكرو لهذه المشكلة في فلسفة بسيطة : ان الانسان يخضع عادة لاحكام الغرائز والجنس والقلب ، والاحكام والمقتضيات المتلاحقة المتقلبة تقود الى التحرر الخلقي وانطلاق الانانية ، ومن ثم تؤدي الى حال من الفوضى التي لا تحتمل والتي تجلب عادة عواقب وخيمة . ثم يحاول علم الاخلاق أن يجد لها اصلاحا وعلاجا . ولكن علم الاخلاق لا حول له ولا قوة الا اذا كان في مقدوره أن يقدم للانسان قيما أهم وأعظم من شعوره بالمتعة واللذة ، ولا يقوى على ذلك سوى الدين ، ولكن الدين قد انكمش سلطانه في المجتمع الحديث وفقد سيطرته على النفوس أو كاد يفقدها . ومع ذلك فان الذين انفضوا عن الدين مازالوا في حاجة الى الاخلاق ، ومن هنا نشأت حيرة الضمائر واضطرابها ، فهي لا تعرف أن تتجنب ما يسمى الشر ولا أن تبرر ما يبدو أنه الخير !

ونذكر هنا فقرة تفسر بوضوح فلسفة سالاكرو في تحليل الخيانة الزوجية ، اذ يحاول زوج ايلين أن يشرح لصديقه سبب فشلهما في الحياة الزوجية ، فيقول له :

« انك تستخدم ألفاظ الازمنة الغابرة للحكم على موقف جديد حديث ـ وحين تحدث أخطاء في الحكم كهذه داخل قاعة مجلس الادارة باحدى الشركات فانها تؤدى الى افلاس المؤسسة .

« انك تتحدث عن خيانة ، ولكن الانسان لا يخون شيئا لم يعد موجودا ، فقديما كان الانسان يتزوج ليؤسس اسرة ، وكان يتخذ له زوجا واحدة الى الابد ، أما اليوم يا عزيزى فان نساءنا لم يعد لديهن احساس بالدين ، ولكن من المخطىء في هذا ؟ ومن المسئول عنه ؟ هل نحن انفسنا نواظب على الصلاة ؟ كلا ... اذن ماذا ننتظر منهن ؟ كل ما تبقى لديهن من مبادىء الاخلاق هو « الحب » وهذا اللفظ ، من بين جميع الألفاظ البشرية ، هو اقلها وضوحا واضعفها دلالة واستقرارا ، وأكثرها غموضا وتقلبا ، اذ أنه في يوم واحد ، يعبر هذا اللفظ عن مشاعر متباينة بل واحيانا متناقضة !

هل حاولت ان تشرح لزوجتك باى حق وباسم من يجب عليها ان تحبك أنت دائما ولا سواك ، ولا أحد غيرك ؟ ترى لاى سبب ؟ لا لسبب سوى لان هذا يروقنا ويطيب لنا ! ولا يمكن أن تقوم فلسفة في الحياة على انانية ضيقة الى هذا الحد . »

ان اختيار مثل هذه الموضوعات ، ومعالجتها بمثل هذه الصورة لا يدعنا نشك في النيات التهذيبية التى ينشد تحقيقها سالاكرو ، ومن ثم فهو مصلح اجتماعى ينادى بمبادىء اخلاقية معينة في مسرحيات هادفة .

غير أن المناداة بالمبادىء الاخلاقية لا تقتصر على أن يقترح المؤلف على الانسان نظاما معينا لاهداف الحياة وقيمها ، وانما يجب أن تستطيع هذه المبادىء ان تكفل للانسان حريته وتضمن له أن يحيا مطلق الحرية في تصرفاته ، ولقد أشرنا الى مشكلة الحرية عند سالاكرو في مسرحية « كوبرى اوروبا » وكيف أن سالاكرو يرى أن حرية الانسان في الاختيار تتبعها حتمية التصرف للسير في الطريق الذى اختاره دون احتمال العدول عنه .. ثم يطرق سالاكرو مشكلة الحرية هذه في جل مسرحياته دون أن يقدم لنا حلولا واضحة أو منطقية لها :

ففى رواية «المجهولة التى من مدينة آراس» *(L'Inconnue d'Arras)*

ترى شخصا اسمه «أوليس» يقدم على الانتحار لم يأسف على انتحاره وبود أن يدرك الرصاصة التى ستنزع منه الحياة ، ليوقفها عن الاجهاز عليه ، ولكن يقول له خادمه : « وا أسفاه ! لقد انطلقت الرصاصة ، ولا قوة فى الوجود تستطيع أن توقفها ! . ان الله لا يمكنه أن يوقفها - فالانسان حر فى تصرفاته ، وحرية التصرف هذه التى يلهو بها الانسان، هى الحرية الوحيدة التى يمزح بها الله ايضا ! » .

**وهكذا يعبر سالاكرو فى لقة هازلة عن مشكلة الحرية مبرزا صورة العالم الذى خص الله فيه كل انسان بقسط كاف من حرية التصرف ، لكى يتحمل الانسان تبعة تصرفاته ومسئولية اعماله ولكى يكف عن لوم الله عن كل خطأ يرتكبه بمحض ارادته .**

وان مسرحية « **المجهولة التى من مدينة آراس** » قامت بتمثيلها فرقة « بيير بلانشار » لاول مرة سنة ١٩٣٥ ، وهى نمط جديد غريب فى المسرح ، حيث يتحكم المؤلف فى الزمن ويوجهه كما يطيب له ، فيرتفع الستار عن رجل ينتحر بطلقة من المسدس بدافع فشله فى الحب ، ويفترض المؤلف أن هذا المنتحر يسترجع حياته بأكملها فى اللحظة الخاطفة التى تمثل جزئيا من الثانية والتى تجتاز فيها الرصاصة الجمجمة لتنفذ الى المخ ، وعندئذ يدور شريط الحياة الى الوراء بسرعة جنونية -

ومما يزيد المسرحية تعقيدا ان الشخصيات التى تندمج فى أحداث حياة « أوليس » المنتحر ، لا تكتفى بأن تحيا معه ماضيه أمام المتفرجين ، انما تنتقل أحيانا الى حياتها الحاضرة لتتناول تصرفات « أوليس » هذا بالنقد والتعليق .

وهذا التنقل بين الماضى والحاضر يزيل من القصة كل احتمال لمشابهة الواقع الى حد تدخل معه المسرحية فى اطار ماوراء الطبيعة حيث تتغير وتتبدل معالم الزمن ..

ولعل سارتر تأثر بهذه المسرحية التى كان شديد الاعجاب بها ، قبل أن يفكر فى كتابة مسرحيته « الأبواب المغلقة » فاستوحى من سالاكرو اطار مسرحيته وجوهر أحداثها .

وان أحداث مسرحية سالاكرو مركزة كل التركيز بحيث يتعذر تلخيصها فى بضعة سطور ، انما يجدر بنا أن نبرز سؤالين رئيسيين تدور حولهما احداث القصة : ما معنى الحياة ؟ وما معنى الموت ؟ .

ان « أوليس » المنتحر ينفرد بخبرة فريدة ليقيس مدى قيمة الاشياء ومدى تفاهة حياة الانســان : فهو يسترجع جميع الالفاظ التى سبق ان فاه بها ليتبين ان الاقوال الخاوية المديمة النفع ليست هى التى تدعو الى الأسف أو الندم ، ثم يستعيد أفكاره ، وبعد ذلك يميط اللثام عن أفكار الآخرين ، فيقول فزعــا : « لعل كشف الافكار الخفية التى ، تكمن فى قرارة نفوس من نحب ، هو احدى النكبات التى يبتلينا بها الموت » ، ثم يدرك « أوليس » كل شيء : يدرك نواحى الفشل فى الحيــاة وما نسميه الحب الابدى وهو ليس سوى أكاذيب عابرة ، ثم يدرك أيضــا خطورة الوقت الضائع فى حياتنا ، فيقول لزميله :

**« اننى على يقين من انه فى حياة طويلة مثل حياتك ــ لو جمعنا الدقائق التى ضاعت سدى ، لوجدنا انها تسمح بأن تقيم حياة كاملة لانسان آخر ، قد تكون اقصر من حياتك ولكنها اجدى وأعظم » .**

وفى اللحظة التى يعبر فيها الانسان خط الموت نراه يوجه الى نفسه فجاة اسئلة متعددة تتعلق بسر نشأته واصله وتاريخه السابق الذى يجهله ، فيتساءل : « اين انتم يا اجدادى ويا اجداد اجدادى الذين يمتد عددكم اربعة اربعة فى كل جيل ، امتد عددكم حتى اصبح يحوطنى بأفق شاسع من الاجداد ؟ ماذا أصبحتم ؟ وماذا كان يدور بخلد ذينكم الكائنين اللذين يجتمعان كل عشرين عاما ، فى كل ربيع للاجيال ، منذ آدم وحواء ، ليتحيا طفلة صغيرة ينتظرها طفل صغير ، لينجب منها هذا الولد الاخير الذى هو أنا ؟ » .

ان هذه المناجاة العجيبة مصدرها احساس بالسأم والضجر ، ولكنه احساس لا ينحدر الى التشاؤم العميق ، ان « أوليس » حين يستعرض ذكريات حياته يرى أنها لم تكن دائما سيئة بشعة ، بل كانت حياته خليقة بأن يحياها ، صحيح ان المراة التى احبها قد خانته ، ولكنها احبته ، صحيح انه نسى غرامياته فى صباه ، ولكنه استمتع بها قسطا من الزمن ، لهذا فهو يأسف على جنونه الذى دفعه الى الانتحار بسبب لحظة من الالم ، ويود لو استطاع ان يسترد الرصاصة ، ولكن أحداث الحياة لا رجعة فيها .

**فلو اساء الانسان الحر استخدام حريته فلا يلومن الا نفســه ، وليمسكن عن ان يلقى على الله مسئولية اخطائه .**

وفى وسط الصورة المهزوزة لمنظر تصرفاته فى الحياة ، تبدو له

بعض الذكريات واضحة راسخة ، هى ذكريات اعمال الخير التى قدمها، وأبرز تلك الاعمال النجدة الخالصة التى قدمها بدافع الشـفقة لامرأة مجهولة يائسة فى مدينة آراس ، سقطت وسط حطام المدينة التى دمرتها الحرب ، وحاولت هذه المرأة المجهولة ان ترد اليه ثقته فى الحياة وأن توضح له قيمة كيانه وسط مشاكل الحيـاة ، ثم أخذت تعينه على اجتياز محنته امام سر الموت الغامض .

ان مسرح سالاكرو غنى ، متشابك الآراء ، تتداخل الافكار فيه بعضها فى بعض بالرغم من مظهرها الانسيابى المتناسق ، لذا يتعذر الالمام الوافى بهذا المسرح فى حيز محدود من السطور ، غير انه يمكننا ان نشير الى المعالم البارزة فيه ، وأهمها روح القلق التى تسوده والسعى الدائب المستميت للوصول الى عقيدة يقينية أو ايمان راسخ أو قيم لا ينـال منها الشك !

وهذا المظهر القلق وذلك السعى المستميت اللذى نلمسه فى مسرح سالاكرو يشبهان شمسا معلقة فوق ظلمات مصير الانسان وبؤسه ولكنها شمس قاتمة لاتضىء الظلمات ولا تنيرها ، انما تصليها بنارها فتزيدهـا تأججا !

كذلك حين نتصفح مسرحياته نخرج بفكرة أخرى وهى أنه لا يدور فى فلك الشـيوعية كما توحى ميوله الى هذا المبدأ ، فلا نزعة موسوعية فى علاج الامور . ولا أمل متفائل فى الخلاص من المشاكل عن طريق القوى المادية للتاريخ ولأجل التاريخ ، بل على العكس : ان مسرح سالاكرو ينتمى الى الفلسفة الذاتية والى فلسفة قلق الوجود ، أى أنـه يرتبط بمأساة الحياة الداخلية ، بل انه فى نقده اللاذع للمجتمع ، لا يرحم طبقة من الطبقات فيغمرها جميعا فى نقده بروح التشاؤم الذى لا عنف فيه ولا كبرياء ، والذى لا يحمل فى قراراته غثيانا من الوجود أو ضيقا بالمخلوقات البشرية ، انما يحمل نداء الصفاء وحب النظام ، ودعوة الى التمتع بمرح الحيـاة ، ومناداة باحترام الانسـانية التى تفسدها الحيـاة وتدوسها بالأقدام .

وهناك احساس آخر نخلص من «مسرحيات سالاكرو» ؛ بل والنقاد الذين يأخذون عليه روح الشك والتهكم والالحاد التى تتخلل مسرحياته لم يغب عنهم أن يروا فى هذه المسرحيات شعاعا من الضوء ينساب من نبع عميق، ينادى بالتضاع القلب وبالتعبد وبالرجاء ، اذ يبدو أن سـالاكرو من خلال شـكوكه وفى سـعيه الى التخلص منها ، قد خلص الى يقين

ايجابى حين يقول : «لكى أتحمل حياتى ، كما يفعل المتدين حين يحتمى وراء الأمل فى الجنة ، قد حبست نفسى منذ فجر شبابى داخل فلسفة الحتمية ، وهى فلسفة ضيقة متزمتة ، أى داخل حتمية آلية مطلقة »

وان هذا التصريح الذى أعلنه بعد نضج خبرته فى الحياة يحملنا على أن نتساءل : لو أن عقله قد احتمى مبكرا وراء نفى قاطع لفكرة وجود الله ، فمامعنى سعيه الدائب فى جميع مسرحيـــاته لحل مشــكلة الحرية ومشكلة وجود الشر وعلاقتها بوجود الله ؟ ..

لا شـــك فى ان التبكير فى الجمع بين الفكـر المطلق وبين المــادية وادماجهما ، لا يمكن أن يحل المشاكل المتعددة ولا أن يضع حدا للأمانى المختلفة التى لاتقنع ولا تكتفى بهذا الادماج .

ومهما يكن من أمر — فان هذه الحتمية الآلية المطلقة فلسفة فقيرة ويتضح فقرها حين يتناولها سارتر — الذى يعجب به سالاكرو اعجابا قلبيا ، ليعالج مشكلة الحرية فى أسلوب فلسفى حديث وان روح الجفاف وعدم المرونة — ونزعة الحتمية التى تبدو فى مسرح ســـالاكرو لا تعزى الى طابع الشك الذى يغلبعليه انما تعزى الى رغبته فى تبسيط المشاكل الى حد اخضاعها لقواعد واحكام حتمية ثابتة .. وان التجاء النفس القلقة الى الاحتماء وراء مادية مغلقة أشبه بفناء السجن ، تفسر الفشل الحتمى الذى تهبط اليه وثبات النفس وانطلاقاتهـــا ، كما تفسر افلاس المثل العليا ، ومن ثم يستسلم الفكر لهذا الفشل وذلك الافلاس ، بشىء من الارتياح وكأنها نتيجة للصدفة التى لامفر منها ، ويقوى هذا الاستسلام حين يدرك العقل مدى الفارق الـكبير الذى لا حيلة لنـا فيه ، بين طبيعة الانسان والطبيعة بمعناهـــا المطلق ، ومدى الفارق أيضا بين مشروعات الانسان واحداث الحياة وصروفها ، وبين أمانى الانسان الواسعة وما يمكنه تحقيقه منها .

وفى جو المادية هـذا وفى روح الاستســـلام هذه ، نتوقع أن تكون المشكلة الرئيسية التى تؤرق سالاكرو ، والحدث الختامى الحاسم لأمور الحياة وما وراء الطبيعة هو الموت .

وحين توفى أحد أصدقاء سالاكرو — الممثل « شارل دولان » ألقى كلمة رثاء أمام جثمانه قال فيها : « ما جدوى كفاحنا ومجهوداتنـــــا ، وما قيمة عواطفنا ومشاعرنا ما دام لا بد لها ان تنمحى هكذا ؟ ما الغرض من هذا السباق الموجع الأليم فى ثنايا هـذا التيه المعتم ، حيث يتخبط

الناس فلا يخرج منه احد الا في فزع الموت ؟ لم اذن كل هذا الغموض وكل هذه المتناقضات لدى الأنبياء ! ».

« حين يأتي دوري فانني لا أرجو شيئا سوى النسيان والعدم التام، مثل النسيان والعدم اللذين سبقا مولدي . أما اذا بعثت فجأة لامثل امام الله ، فانني انا الذي سألومه على صمته وعلى احتجابه عنا ! وسوف اسأله عن سبب تركه لي مهجورا بلا عون ، اتخبط في عمى الجهل والظلام واقاسي من وحشة الوحدة ! »

ولقد نشرت احدى المجلات الأسبوعية هذه السطور وقرأها المؤلف المسرحي « كلوديل » فرد على سالاكرو قائلا :

**« انك تتهم الله بالصمت والاحتجاب ، ولكنه لم يكف عن مناداة الانسان بأعلى صوت منذ آلاف السنين ، فلا لوم على الله ان كان الناس قد وضعوا أصابعهم في آذانهم » !**

ولعله من التجني أن نقول : أن سالاكرو قد أصم أذنيه عن سماع نداء الله ، لأنه ان كان تفكيره كانسان قد استقر في اطار فلسفة ضيقة جافة ، فان رسالته في مسرحياته لا تنحصر داخل هذا الاطار ، انما تسري فيها روح قلقة ، وينبض فيها سعي لا يهدأ ، اذ ملكت على عقله ولبه فكرة تؤرقه وهي مصير بشرية لا تؤمن بوجود الله . فالبشر في مسرح سالاكرو ـ مثله هو أيضا ، لا يؤمنون بالله ، لذا فهو يتساءل ـ كما يفعل الأديب الفرنسي المعاصر « مالرو » : ترى ما مصير الانسان في عالم انتفى منه وجود الله ؟ لا شك أنه سيفنى ويبيد هو أيضا !

وهنا يختلف سالاكرو عن سارتر ، فعلى حين أن سالاكرو يفزع لمصير الانسان بعد أن انتفت فكرة الله من البشرية ، نرى سارتر يغتبط ويشعر بالتحرر والانطلاق حين يتخلص من فكرة وجود الله في العالم !

ولقد طاب لناقد امريكي مولع بالاحصائيات أن يحصي الألفاظ التي تتردد باستمرار في لغة سالاكرو فكانت لفظتا « الموت » و« الله » هي أكثر الألفاظ استعمالا في مسرحياته ... ويقول سالاكرو نفسه في مقدمة مسرحيته « كوبري أوربا » : ان شخصيات مسرحيته هي « انعكاس قلقه امام الله » وان مسرحياته انما هي بمثابة نداء مستميت لمعجزة الايمان .

ولكن أنى لهذه المعجزة أن تتم ؟ كيف تستطيع قصص تضطرب

فيها شخصيات مصطنعة وتتم فيهـا أحداث مفتعلة ، أن تفتح منفـذا فى ظلمات الضمير الذى يصطدم بواقع الحياة ؟

انه أمل واه بلا شك ، ولكنه أمل يسود مسرحيات سـالاكرو ويتحكم فيها ، بل هو مصدر كيانها ، وعلى هذا الأمل قامت مسرحياته ، اذ يقول :

« اما عن نفسى ، ففى لحظات النشوة الروحية والصفاء التام ، أشعر فى المسرح أننى أقرب ما أكون من شاطىء السلام الذى لا يمكن أن ابلغه وانا خارج المسرح ، فكثيرا ما شعرت بأننى وجدت خلاصى ونجدتى فى كبريات الأعمال المسرحية » .

لذا فاننا نعتقد أن صيحات السخط والالحاد التى طالما بعث بها سالاكرو لا ينبغى أن تصم آذاننا عن ذلك الصوت العميق الكامن فى قلبه، الذى يزمجر وسط هـذا الصخب ليبعث نداء الى كل ما هو مطلق . بل ان عنف صيحات السـخط والالحاد التى يبعثها لا يمكن أن توحى به نفس وضيعة ، ولا يمكن أن يصدر هذا العنف عن قلب خـالا من حب البشرية .

أما عن مفهومه للمسرح ونظرته اليـه ، تلك النظرة التى ترتبط بالقلق فى دراسة أمور ما وراء الطبيعة ، وبالسعى الى التغلب عليها عن طريق تصويرها وتجسيمها فى احداث مسرحية مفزعة ـ فهى نظرة جديرة بالتقدير والاحترام ، اذ تحمل بريق من ينشد المعونة ، ويرجو الخير ، فى اخلاص القلب الذى يئن من الشك ويتلمس نور الحقيقة .

ويزداد احترامنا هذا حين نذكر أن الله وحـده هو الذى له أن يحكم على الشريد البائس فيما يأتى وما يدع من أعمال ، وفيما يقبل وما ينبذ من أفكار !

## ٦ ـ جان بول سارتر ( ١٩٠٥ ـ )
## JEAN-PAUL SARTRE

« الانسان شخص يتغلب على نفسه ، ويتحقق وجوده بقدر تحقيقه لحرية نفسه »
سارتر

### فلسفة سارتر فى مسرحياته

أن النزعة الخلاقة التى غلبت على المسرح فى القرن العشرين ، كانت تتجه الى اضفاء الروح الشعرية على الدراما ، والى النزوع من الفكرة الى الرمز ، ومن محاكاة الواقع الى الخيال ، ومن التعبير اللفظى الى التعبير بالحركة والمنظر ٠

وتتضح هذه النزعة فى كبرى الأعمال المسرحية المعاصرة ٠ سواء فى انتاج المؤلفين الذين يهدفون الى نشر دروس خلقية واجتماعية أمثال « مورياك » (Mauriac) و « مونترلان » Montherlant مؤلفات الذين تغلب لديهم نزعة الهزلية أمثال « أنوى Anouilh و « سالكرو Salacrou » ونرى عودة الى احياء تحليل النفس ودراسة الخلق وعرض الأفكار التى تتعلق بما وراء الحياة والاحياء ٠ فلا يكتفى المؤلفون بشرح آراء وأفكار مجردة ، انما يعرضون لبحث النظريات الحيوية ومناقشة العقائد الاجتماعية واثارة الجدل ما بين الالحاد والتدين ، وما بين التفاؤل الانسانى والاضطراب الوجودى !

وهكذا اصبحت المسرحيات زاخرة بالافكار الحية ، وخاصة بالعبارات ذات الطابع العلمى والمداول الفلسفى العميق ٠

وتتوطد هذه النزعة الأخيرة فى مسرحيات « جان بول سارتر » فتتجلى قوة الدراما الغنية بالافكار والآراء ، وتبرز أهمية المسرحية ذات الرسالة ، أو المسرحية التى تناقش نظرية من النظريات ٠

ولكن ليس معنى ذلك أن مسرح سارتر يخلو من العنصر الهزلى أو من النزوات الخيالية والابتكار المثير للضحك ؛ بل على العكس ، فمسرح

سارتر يزخر بجميع الحيل التى يجيد فنها هذا المؤلف الماهر الذى مارس بحذق الفن السينمائى . انما يمتاز مسرح سارتر عن أقرانه بأكثر من ميزة :

فمثلا فى مؤلفات « برنشتين Bernstein و « بورتوريش Portoriche نرى أن المسرحية ذات الافكار والآراء تبدو كأنها ملهاة أخلاقية أو اجتماعية تناقش مشكلة فى الأخلاق ، أما عند سارتر فنرى أن الصورة تتسع فتتحول الملهاة الى مأساة أو الى دراما تاريخية ، يتخللها عنصر عاطفى من حين الى آخر ، ونرى المناقشة تزداد عمقا وقوة ، فتنقل نزعتها الأخلاقية لتحلق فى الموضوعات المعنوية المطلقة ولتعرض لمشكلة الحرية وعلاقات الانسان بأقرانه وفلسفة التاريخ وتحليل ضمير الانسان حين يخلو الى نفسه .

وهذا ما نشهده مثلا فى مسرحية « الذباب » *(Les Mouches)* وهى صياغة حديثة للمأساة الاغريقية القديمة : «ايلكترا» *(Electre)* ومسرحية «الأبواب المغلقة» *(Huis-Clos)* التى تصور لنا الجحيم فى (صالون) حديث يجلس فيه ثلاثة أشخاص يحرص كل منهم على تعذيب الآخر بأن يفرض عليه عبء وجوده الى جانبه ، ويرهقه بثقل تعليقاته على أعماله ، وكأنه قاض يصدر ضده الأحكام وفى الوقت نفسه الجلاد الذى ينفذها فيه !

أما الزمان الذى يدور فيه هذا الحوار فهو زمان معنوى لا حدود له ولا معالم ، فهو أشبه ما يكون بالأبدية بالرغم من أن أحداث الماضى تعرض فيه للتعليق عليها ، وتجرى مناقشات فى الحاضر ، بل وتوضع خطوط للمستقبل .

وكذلك مسرحية «الشيطان والله» *(Le Diable et le Bon Dieu)* فهى تصور لنا حياة القرن السادس عشر فى مظهرها التقليدى ، ثم يناقش أشخاص رمزيون مشاكل انسان اليوم فى أسلوب حديث معاصر .

ويحدث أحيانا أن يبتعد سارتر عن الواقع المألوف ليندفع بالواقعية الى وحشية الهجاء وفظاظة الهجوم ، فى هزل مفزع قاتم ، كما نرى فى رواية « **المومس الفاضلة** » .

ومن هذا نخلص الى أن سارتر يجيد استخدام جميع أساليب المسرح الحديث فى خلق الزمن المسرحى وحجمه ومساحته ، كما أنه يجيد انتقاء اللفظ واختيار التعبير فى قدرة رائعة ، بل يمكن القول بصفة عامة

بأنه يجيد جميع الأساليب المسرحية الحديثة ماعدا الأساليب التى تخلق الحلم الشاعرى ، والتى تثير العاطفة المنعشة ، والتى تردد فى النفس انغاما عذبة رقيقة .

فالطابع الشعرى الذى يود سارتر أن يضفيه على نثره يجعلنا نحس بأن شعره فى جفاف الصخر الجلمود ، وصريف العجلة التى تدوس وتحطم ، واذا ما لاحت انبثاقات نادرة من العاطفة ، يحس معها المتفرج بأنه يسمع صوتا يشبه ضحك الشيطان .

ولكن قد يقول قائل من معجبيه : انه شعر على اية حال . أجل شعر ، ولكنه لا يكفى لانعاش هذا المسرح الفكرى البحت أو ادخال النسيم الرطب على المناقشات الجافة التى يسود فيها اللفظ فيضرب ويصول ويجول ، حاملا بمفرده شعلة الفكرة ، فتصبح المسرحية مسرحية فيلسوف .

ولم لا ؟ ـ فان كان الناس منذ نصف قرن تقريبا لا يقرون أن يتحول المسرح الى منبر للثقافة او التعليم ، فانه من المغالات أن نحرم مؤلفى العصر الحاضر حقهم فى ان يفكروا تفكيرا عميقا وأن يقدموا مسرحيات تبعث على التفكير العميق .

فالواقع أن حوار سارتر يتخطى خشبة المسرح ليهز المتفرجين هزا ، وقد استأثرت بعقولهم أحداث ترتبط ارتباطا وثيقا بالمشكلة التى يعرضها وان كان سارتر كروائى أو قصاص يبعث أحيانا على الملل ، فانه كمؤلف مسرحى بعيد عن ذلك ، بل ان مسرحياته تعتبر فى نظر الكثيرين أقوى جزء فى انتاجه الفنى . ولا غرو فى ذلك ، فالمسرح يتيح خير وسيلة للتعبير امام فيلسوف وجودى ، اذ يقدم له فى رحابه أفضل الامكانيات حين يعرض مشكلة أخلاقية ، لا عن طريق شرح المبادىء وتدعيم صحة ما يراه منها ، انما عن طريق تحليل المواقف وخلال الشخصيات التى تتكلم وتتحرك امام الجمهور .

فمثلا فى رواية « الابواب المغلقة » ، يتسنى للشخصيات الثلاث التى عليها أن تشرح لنا معنى الجحيم ، أن تحيا على المسرح تلك التجربة النظرية لوجود تجرد من الحرية والارادة ، واقتصر على حياة الضمير وحده . فنرى كيف تتذوق كل شخصية من هذه الشخصيات الثلاث آلام الجحيم وعذابه لأنها اصبحت مجردة الا من نفسها ، فتدين نفسها بنفسها ، وبدينها كل من الشخصيتين الأخريين .

وهكذا يتسنى لجميع مسرحيات سارتر بصفة عامة ، بفضل الحركة المسرحية ، ان تجعل المتفرج يتفهم بل ويتمثل الفلسفة التى يهدف الى شرحها المؤلف ، فيشهد ويلمس الطامتين اللتين تكب بهما الجنس البشرى فى نظر سارتر وهما : حماقة الوجود المطلقة ، وسوء نية من يرفضون الاعتراف بهذه الحماقة !

وان سارتر مؤلف « الكيان والعدم » لا يفتأ يندد بهاتين الطامتين فى غير ما هوادة ، تلك هى الناحية المعتمة السلبية من مسرح سارتر .

أما الناحية المشرقة الايجابية فهى الاشادة بالانسان الحر ، أو على الاصح ، بالنضال المرير الذى يعتمل فى داخل الانسان للتغلب على تيارات الطبيعة وقيود التاريخ ليحلق طليقا فى جو الحرية .

ويجدر بنا هنا ان نحاول أن نستخلص من مسرح سارتر فلسفته الأصيلة بالرغم من التعقيد الذى يحوطها ، فهى تدور حول فكرة رئيسية وهى :

ان عالم النفس ، عالم الايجابية ، عالم المادية : هو عالم الكيان ، هو العالم الزاخر النقى من الشوائب ، هو العالم الموجود . غير أن شيئا آخر موجود أيضا فى هذا الكيان . هو ضمير الانسان . وضمير الانسان هذا يخلق فى الكيان فجوة وفراغا وعدما .

ان هذا الضمير هو مسافة فى هذا العالم الموجود . وفى نطاق هذه المسافة تدلف الحرية ، فالحرية اذن تتجلى وتتفجر فى هذه المسافة ، اى فى الفراغ وفى فضاء العدم . فكيف يمكنها اذن أن تكون وثبة نحو المثل المتحررة ونحو كل ما هو مطلق ؟ كيف يمكنها اذن ألا تنحدر الى القلق والشك والفوضى ، من الناحية العملية ، والى الاضطراب والسأم واليأس، من الناحية النفسية ؟

فكون الانســــان واعيا مدركا ، معناه انه يناقض الأشياء والامور الموجودة . كما يناقض كيانه ذاته ، فينقاد بطبيعة الحال الى التشكك فى ذاته ، ومن ثم الى انكار ذاته وانكار العالم حتى يصل الى العدم .

وهكذا تبدو هذه الحرية التى ينادى بها سارتر انها فى أولى صورها تنحصر فى هدم كل شىء وفى انكار كل شىء الا القدرة على الانكار وعلى الهدم . ومن ثم ينتهى التفكير الى عدم الرغبة فى الحياة بالغاء كل سبب يبرر الحياة . ومن هنا تنشأ « الرغبة فى القىء » أو « الغثيان » ــ وهو

عنوان احدى مسرحيات سارتر ــ وهو شعور الانسان بانه زائد على حاجة المجتمع ، لا يرغب أحدهما فى الآخر ، وانه « يشرب نفسه دون أن يكون ظمآن ! » ٠

وعلى هذا النحو يبدو ان فلسفة سارتر فى حرية الوجود الاحمق تميل الى اليأس والى الانتحار !

غير أن سارتر ، شأنه فى ذلك شـــان الكاتب المسرحى الفرنسى « كامى » (Camus) ، لا يرغب فى نشر فلسـفة تدعو الانسـان الى أن ينكر ذاته والى أن يبيد نفسه ، فهو يريد لهذه الحرية المبيدة ، الداعية الى اليأس ان تكون خلاقة وان تكون مبعث القيم وقوة تصدر عنها الاعمال والتصرفات ٠

فالانسـان فى نظر سارتر ، كما هو فى نظر نيتشه ، « شخص يتغلب على نفسه » ، فهو فى نهاية الأمر حرية نفسه ، يتحقق وجوده بقدر تحقيقه لحرية نفسه ، وبقدر ما يجعل من هذه الحرية مبدأ تسير بموجبه الأمور والأشياء جميعا ، وبقدر ما يطبق هذه الحرية على سيرته وتاريخه ، وعلى التاريخ كله بصفة عامة ٠

فالانسان الحر ، فى رأى ســـارتر ، هو الذى يتحمل مسئوليات نفسه فى الوضع الذى تلقيه فيه تيارات المصادفات ، وهو الذى يكسب مصيره معنى معينا ، بتصرف مطلق من ضميره ، نابذا كل ما يزيف الضمير من خرافات وعقائد وهمية وسلطان على الفكر ٠

ولا شك فى أن هذه مهمة عسيرة على الانسان ، فان كان لابد للانسان من الحرية ليكون له وجود ، فلابد لهذه الحرية أن تخلق له القيم لكيلا ينقلب الى الانكار والهدم : ولكن كيف تستقيم الحرية مع قيود هذه القيم التى لا أساس لها لأنها من صنع الحرية نفسها ؟ وهكذا تتألم الحرية فى صراعها ! وسارتر نفسه لا ينكر صعوبة هذه المهمة على الانسان ، اذ يقول فى كتابه « **الكيان والعدم** » :

« ان الانسان هو الكائن الذى به جميع القيم ٠ وتضطرب حريته وتتألم اذ ترى أنها الأساس الذى لا أساس له لهذه القيم » ٠

ويقول أيضا فى « **سن الرشد** » :

« ان الانسان يقف بمفرده وسط سكون موحش مفزع ، بلا عون

ولا عفو ، فقد حكم عليه أن يقرر مصيره دون وجهة ممكنة ، كما حكم عليه أن يكون حرا الى الأبد » .

ومن هذه الفلسفة ، من هذا الجدل الذى يبدو عنيفا فى تكوينه وبنائه ، خفيفا شائقا لتحرره من سلطان العقائد التى تواتر التسليم بها ، كان يجب أن ينشأ لون مسرحى جديد ، لون يختلف عن المسرح الاغريقى الذى كان يصور القدر بصورة ارادة الآلهة المطلقة التى لا راد لقضائها ، أو بصورة سنة الكون التى لا تقهـــر والتى ينبغى النزول على حكمها والخضـــوع لنواميسها ، وهو أيضـــا لون مسرحى يختلف عن المسرح الكلاسيكى الذى يقيم فى وجه النزوات والرغبات الفردية ، ارادة تقوم على الشعور بالواجب أى على الاعتراف بالقيم .

وهكذا كان موقف الانسان مختلفا فى هذين اللونين المسرحيين : فبينما نراه فى الأول دمية فى يد القدر ، كما يقولون ، لا فكاك له من حكمه وسلطانه ، اذا به فى المدرسة الكلاسيكية دمية فى يد التقاليد التى تقوم على احترام العقل وتقديس الواجب والأوجب .

ويجىء مسرح سارتر ، فى عالم لا يسوده العقل أو الواجب ولا تحده المعالم أو الدلائل ، فيبرز فيه الضمير المطلق الذاتى ليصبح المسرح الذى يعتبر هذا الوجود حماقة فيندد بها ، وينادى بالحرية المطلقة .

ومسرحيات سارتر جميعها تستند الى هذه النزعة تدعمها وتربط فيما بينها بصلة عميقة وطيدة . فلا تخلو رواية واحدة من صورة من صور صراع الحرية فى حياة الانسان :

فمسرحية «الذباب» هى العمل الغامض الباهظ الثمن الذى تقوم به الحرية حتى تتكفل بالعمل وتلتزمه .

ومسرحية « الأبواب المغلقة » هى آلام الحرية التى اضحت نفـــاية لا طائل تحتها ، اذ انفصلت عن العمل وأوضـــاعه وعن التكفل بالعمل والالتزام به ، فاخذت تلتهم نفسها اذ لم يعد لديها براهين تثبت بها أنها كائنة الآن أو أنها كانت فيما قبل .

ومسرحية «الأيدى القذرة» *(Les Mains Sales)* صورة أخرى من الألم ، ألم حرية الارادة فى ضمير انسان ارتكب جريمة ولكنه لا يعترف بالدافع الى ارتكاب الجريمة لانه اقدم على عمله هذا بفطرة العاطفة لا بعزم ارادى .

ومسرحية « **الشيطان والله** » هي مأســـاة الحرية في صراعها لتيه العقائد . مأســـاة الخير والشر ، الله والشـــيطان ، الجنة والنـــار . تلك المعتقدات التي تعوق – في رأى سارتر – ضـــمير الانسان عن المجازفة باتخاذ قرارات تحدد موقفه طيلة وجوده في هذه الدنيا .

ومسرحية « **المومس الفاضلة** » *(La P. Respectueuse)* هجوم على سوء النية وخاصة لدى مدعى الثراء ، حين يحيد سوء النية هذا بأعمال الحرية فيحيلها الى مصالح الطبقات التي تستتر وراء واجبات الأخلاق .

وهـكذا يبدو لأول وهـلة ، عنـد دراسـة مسرح سـارتر ، أنه « **مسرح الحرية** » وان كانت فـكرة الحرية فكرة رئيسية في جميع أعمـاله المسرحية . فان هناك ناحية أخرى ، وثيقة الاتصال بفكرة الحرية ، ولا تقل عنهـا خطورة وأهمية في بنـاء فلسفة سارتر المسرحيـة ، وهي مشكلة **علاقة الانسان بالآخرين** .

وكلنا يعلم انها مشكلة جوهرية في كل فلسفة وفي كل لون من الوان الادب لأنها تقوم على أساس التجربة الخطيرة التي تجتازها النفس حين تخلو الى ذاتها ، وهذه التجربة هي : الاعتراف بوجود كائن آخر ، والتعمق في فهم هذا الكائن الذي هو أيضا ذات وضمير وحرية .

وغنى عن البيان أن علاقة الانسان بالآخرين متشابكة يغلب عليها اللبس والتضـــارب . فهي خليط من الخلافات والتوافق ، ومن الجفاء والتضامن ، ومن التنافر البغيض والتجاذب المرغوب .

ويبدو ان مسرح سارتر يبرز الناحية السلبية في هذه العلاقات ، فيمعن في تصوير الوحدة الساخطة للنفس الجريحة في شـعورها ، وقد أسلمت كيانها للآخرين .

هذه حقيقة واضحة في مسرح ســـارتر . غير ان الابواب كلها لم تغلق ، وحرية الفرد لا تتم حتما في اخضاع الآخرين ، بل ولا تتحقق دائما بابعاد الآخرين ، وتبنذهم : فالفرد عند سارتر لا يستأثر بالجماعة ، بل هو يميل اليها الى حد ما ، ولكن الى أى مدى يصل الانسان في سعيه الى الاندماج في الجماعة ؟

هذه ناحية من فلسفته يلقى عليها مسرحه ضوءا كافيا يتيح لنـــا الاجابة عن هذا السؤال . وسـوف نعرض الآن لدراسة « علاقة الانسان بالآخرين » في فلسفة سارتر المسرحية .

« الجحيم هو زوال المحبة
من قلب الانسان ... »
« الجحيم هو الآخرون »
( سـارتر )

**« علاقة الانسان بالآخرين »**

عرضنا في الموضوع السابق لنظرية الحرية في مسرحيات سارتر باعتبارها ركنا اساسيا في فلسفته ، وهنا نعرض نظرية أخرى مكملة للأولى وهي « علاقة الانسان بالآخرين » .

ولكي نفهم نظرة سارتر الى هذه العلاقة كما يصورها في مسرحياته ، يتعين علينا أن نتأمل أولا مسرحية « الأبواب المغلقة » التي تقوم على تحليل العلاقة المعنوية التي تنشأ بين انسان وآخر . والمفهوم من « الآخر » عند سارتر هو الانسان الذي تقوم بيننا وبينه صلات وعلاقات ، اي انه ليس بالعدو أو بالخصم أو من يشبههما ، وانما هذا « الآخر » هو الذي يحيا الى جانبنا ، ومن ثم ـ كما يراه سارتر ـ ينكر علينا حريتنا أو يكتمها لمجرد انه صورة اخرى منا ، ولأنه كائن ذو حركة وفعالية فيهبط بنا الى الموضوعية السلبية .

والمنظر في مسرحية « الأبواب المغلقة » كله رموز معبرة تهدف الى تصوير حياة الجحيم كما يراها سارتر ، اذ يرفع الستار عن صالون مألوف الجمال ، به ثلاثة مقاعد وثيرة ، وقطعة من البرنز فوق المدفأة ، ثم فتاحة لصفحات الكتب ، دون أن تكون هناك كتب ، كما ان الصالون خال من اية مرآة او نافذة ، له باب قد أغلق من الخارج بالمزلاج وبه جرس تالف لا يصلح للاستعمال .

وهذه الرموز كلها تخلق بمدلولاتها عالما منفرا ، لايقيم وزنا للانسان ولا يكترث بأن يقدم له أدنى عون أو تقدير : فقطعة البرنز فوق المدفأة تمثل الجمود ، أو هي تمثل الذات أو أعماق النفس وترمز الى الحال التي لا يمكن مطلقا أن يكون عليهـا الانســـان ، حيث ان الانسان كائن واع ومدرك ، ولكن تلك هي الحال التي يصير اليها الانسان في نظر الآخرين وفي ضميرهم حين يشلون حركته ويهبطون به الى جمود المادة . كما أن عدم وجود مرآة يرمز الى اقصى ما يصل اليه سوء النية ، فالانسان يحتاج

الى ان يتأمل صورة لنفسه تشعره بما هو عليه من جمال وتوهمه بأنه تماما على الصورة التى يعتقد انه عليها •

فالمرآة فى حياة الانسان انما هى بمثابة المتنفس الذى يشبع أوهام النفس ويرضى غرورها ، وهى المخرج الذى يتلمسه الانسان للهروب من القبح الذى يخشاه •

ولكن فى جحيم سارتر قد انتفى هذا المخرج : فلن يستطيع الانسان ان يرى صورة نفسه الا فى طيات نفسه وفى أعماق قلبه ، وذلك بأن يتعمق فحص ضميره ثم يتفهم مايدور فى ضمير الآخرين ، لان الآخرين يحكمون علينا بأن نظل الى الأبد على الصورة التى استقر حكمهم على أنها صورتنا •

وان هذا «الصالون» الذى يخلو من اى منفذ كما يخلومن أى لون من الوان المشاغل التى تقتل الوقت ــ يرمز الى بؤس الحياة البشرية حين تعجز عن العمل والحركة فلا يبقى أمام الانسان الا أن ينطوى على نفسه يفكر فيما يجرى فى ثناياها ، وهو دائما أمر أليم ، ولا يستطيع الا أن يستسلم لتفكير الآخرين ويخضع لرأيهم فيه وحكمهم على أحداث حياته ، وهذا أمر لا يطاق أبدا •

اذن جحيم «الأبواب المغلقة» صورة لمدى العذاب الجهنمى الذى نلقاه فى حياتنا على الارض عندما نواجه الآخرين وعندما نتعمق فحص ما يدور فى سرائرنا .

ولقد احتفظ سارتر فى مسرحيته هذه بظاهر المفهوم التقليدى الذى لدينا عن الجحيم : فأحداث الرواية تجرى بين أفراد من المفروض أنهم موتى ، ينتمون الى عالم آخر لايحده زمان ولا تطور ، ومن ثم يلجأ سارتر ، فى شرح نظريته الى وضع فرض يصل به الى اثبات هذه النظرية ، فشأنه فى ذلك شأن المشتغل بعلوم الطبيعة أو الرياضة حين يلجأ الى الفرض لدراسة حالة او نظرية •

فاهم ما يميز الانسان « الموجود » على قيد الحياة أنه حر مدرك يعى ما يدور بداخله وما يجرى حوله ، كما أن أهم ما يميز الانسان الميت هو أنه لم يعد حرا ، اذ لم يعد امامه ان يختار بين امرين أو ان يبحث فى نوع التصرف الذى يقدم عليه ، وهكذا قد تحدد مصيره ولم يعد شخصه الا ما كان عليه قبل أن يموت ، أما وقد انتهى امره فقد أصبح من الممكن تعريفه وتحديده • وهنا يفترض سارتر جدلا أن

الانسان بعد الموت-مدرك واع لحياته الجديدة، ويلجأ الى هذا الغرض ليصور لنا نوع الآلام والعذاب الذى يحس به الانسان ، مما يتيح لنا أن نفهم أى نوع من الألم يقاسيه الانســان « الموجود » على قيــد الحياة بسبب وجود الآخرين بجواره ، وما يترتب على ذلك من آلام تقييد حريته أو سلبها .

وعلى ذلك نرى شــخصيات « الأبواب المغلقــة » موضــع لبس ، اذ أنهم قد احتفظوا بنزعاتهم وشهواتهم ، ثم بآرائهم ووساوسهم كأحياء ، فيتبادلون فيما بينهم علاقات الحب أو البغض أو الرغبـــة . ومع ذلك فانهم موتى لا حياة لهم سوى حياة الماضى يجرونها وراءهم ويتطلعون اليها كما يتطلع المتفرج الى مسرحية لا يملك أن يغير شيئا من أحداثها . وهكذا يتألمون لشعورهم بأنهم مبعدون عن مسرح الحياة ومحصورون فى نطاق لا يستطيعون له تبديلا .

وفى مسرحية سارتر هذه يحدث انتقال بين المشهد والمشهد ، وبين الحوار والحوار ، انتقال من الحياة التى نحياها الى الموت ، موت فيه وعى وادراك ، وانتقال من الكائن الواعى الحـــر الى الوعى المجرد من الحركة والحرية . وبين هذه الانتقالات كلها تقوم وحدة المسرحية على رابطة واحدة هى تحليل العذاب الذى يشعر به الشخص الذى يصبح موضوع فحص أمام عينى نفسه وأمام أعين الآخرين .

وان كانت هذه المسرحية تقوم على شخصيات ثلاث فان كلا منهم له قصته وحياته الخاصة .

فالشخصية الاولى هى «جارسن» Garcin الصحفى الاديب ، وهو بحكم مهنته بعيد النظر ، ثاقب الفكر ، لذا فان الجحيم بالقياس اليه هو هذا الوجود الجامد الذى يحتم عليه أن يتأمل نفسه ويحاول تفهمها ثم يحكم على نفسه بناء على ماكانت عليه : «قديما كنت أعمل وأتصرف» . اما اليوم فلم يعد أمامى قرار أتخذه فلقد تم الاختيار : «لست يا جارسن شيئا آخر سوى حياتك» . وحين يخلو الانسان من امكانيات العمل والتصرف يصبح عندئذ ضميرا شيقا تعسا .

والشخصية الثانية هى شخصية «اينيس» Inès التى كانت على الارض امرأة ملعونة ، خانت احدى صديقاتها فاختطفت منهــا زوجهــا ثم حملت هذا الزوج على الانتحار . انها ذكية شريرة لا خلاق لها ولا حياء ، لذا فهى الوحيدة التى تجد فى الجحيم أنسب مكان لها ، ولكن هذا الجحيم يشبه بالقياس اليها الحياة التى كانت تحياها ، فما زال يطيب لها أن تبعث

الالم فى نفوس الآخرين . ولم تعدل عن رغبتها فى الوصول الى كل شىء وامتلاكه ، ولكنها على الاقل ليست سيئة النية ، أى انها لا تحرص على ان تفهم نفسها على خير مما هى عليه ، بل تفهمها على حقيقتها تماما ، وبذلك لا تعطى الآخرين مجالا ليكشفا لها عن خبايا كامنة قد غابت عنها ، بل هى التى تلقى عليهما نظرة قاسية عميقة الى حد يضطران معه الى أن يتفهما نفسيهما على حقيقتها ، ومن ثم تجعلهما يجمدان تحت وطأة مصيرهما .

ولهذا كله فهى أول من يفهم معنى جحيم «الابواب المغلقة» حين تقول: « لا يوجد عذاب جسدى ، اليس كذلك ؟ ومع ذلك فنحن فى الجحيم ! اننا لا تنتظر مقدم أحد مطلقا ، سنظل معا وحدنا حتى النهاية ! هذا صحيح حقا ، ولكن يبدو ان هناك شخصا ينقصنا فى هذا المكان : وهو الجلاد ( ... ) كأنهم حققوا بذلك وفرا فى الموظفين ، فالعملاء ( الزبائن ) انفسهم هم الذين يتكفلون بالخدمة كما يحدث فى المطاعم التعاونية ! » .

أما «ايستيل» Estelle الشخصية الثالثة والاخيرة ، فهى أكثر سطحية وأقل ذكاء ، انها الطفل المدلل او الزوجة الدمية ، يتوارى فسادها وراء المظاهر الخلابة المتعة ، فلقد اسلمت نفسها كلية الى المواراة وسوء النية . ففى الواقع كان لها عشيق وأنجبت منه طفلا اضطرت الى قتله للتخلص منه ، ولكنها تشعر بالحاجة الى أن تقدر نفسها وتحترمها ، وان تنظر الى نفسها على أنها شريفة جديرة بالاحترام والتقدير ، وتود أن ترى نفسها دائما فى زينة الأبهة وحفلات التكريم .

تلك هى الشخصيات الثلاث التى ستدور بينها دراما وثيقة قوية تنفذ الى صلب الحياة الخاصة . وتتكفل كل شخصية فى هذه الدراما بتعذيب الشخصيتين الاخريين ، ثم تتعذب وتتألم بدورها بسبب هاتين الشخصيتين .

واذا أنعمنا النظر فى رواية (الابواب المغلقة) رأينا أن سارتر يعرض علاقة الانسان بأخيه الانسان على أن كلا منهما جلاد للآخر فى ثلاث صور .

فتوجد أولا فكرة التزاحم ، بمعنى أن مجرد وجود الانسان الى جوار الآخر ليس الا عبئا ثقيلا على كاهله .

ثم فكرة سوء التفاهم التى تتمخض عن تضارب المصالح وتشاحن الأنانية والجشع البشرى .

واخيرا فكرة الحكم او رأى الآخرين فى الانسان وحكمهم عليه ضربة لازب .

أما فكرة التزاحم فتزداد ايلاما متى كانت الصدفة هى التى تجمع بين الناس دون أن تربط بينهم أية مطـابقة فى الاوزان أو الميول ، لذا تقدم « جارسن » بنصيحة حازمة حين قال : « فليلزم كل واحد مكانه على المقعد ويظل صامتا » ومن الطبيعى أن هذا لم يكن ممكنا ، فلم تستسلم المرأتان للصمت أو للبقاء جامدتين فى مكانيهما ، مما كان يحـد من ألم التزاحم لو اتبعتـا تلك النصيحة ، ولـكنه لم تنقض دقائق معدودة حتى نشب الخلاف وتجسم سوء التفاهم .

وهو الصورة الثانية التى يبدو بها الانسان جلادا للآخرين ، ويغذى هذا الخلاف أن كل فرد من الثلاثة يود أن ينال من الآخر ما لا يستطيع هو أن يعطيه اياه . وهكذا يحاول « جارسن » أن يصرف « ايستيل » عنه اذ انها لا تستطيع أن ترى رجـلا دون أن تسعى الى كسب اعجابه ، ولـكنه يشعر بملل الوحدة فيحاول أن يدفع عن نفسه هذا الملل ، فيقربها اليه ، مما يثير لهيب الغيرة فى نفس « اينيس » . ولا تلبث أن تبعث « ايستيل » الملل فى نفس «جارسن» بسبب ثرثرتها ، فتخيب ظنه لانه كان يود أن ينال منها ما هو ابعد من اشـباع الرغبة الجنسية ، الا وهو العطف الذى يعينـه على تحمل ما هو فيـه . فاذا بهـا لا تكترث بتقديم العون له ، بل لا سـبيل لها الى ذلك ، لأنها لا تفكر الا فى ايذاء شعور « اينيس » بما تبديه نحوها من مظاهر الاحتقار لانها تحرص على أن توهم نفسها بأنها سيدة ارستقراطية .

أما « اينيس » التى لا تقنع الا بايلام الآخرين ، فهى من بين هؤلاء الثلاثة ، الخبير فى فن التعذيب ، فتكره «جارسن» على التسليم بأنه جبان، وتضـطر « ايستيل » الى الاعتراف بأنهـا حثـالة قذرة ، وعنـدئذ تبرز فكرة الحكم وهو الصورة الثـالثة والأخيرة التى تجعـل من الانسان جلادا للآخرين .

فيبدأ كل فرد فى الشعور بالالم اذ يرى فى الآخر قاضيا لا يرحم ، وخاصة « جارسن » لأنه انسان قلق ، لا يثق بنفسه ولا يطمئن الى صفاء ضميره ، فلقد سبق له أن اشترك فى بعض المعارك وأوهم الناس انه مات بطلا مدافعا عن عقيدته ومبدئه ، ولكنه فى الحقيقة ، أعدم لهربه من ميدان القتال ، وأطلقت عليه النار فى أثنـاء محاولته اجتياز الحدود الى البـلاد الاجنبية ، لذا فهو يخشى أن يعرف بالجبن . ويغلب عليه الظن أن أصدقاءه يعتبرونه جبانا ، لذا فهو محتاج الى أن تبتعد عنه الانظار ويتحاشى تركيز الأعين فيه ، كما تتركز الدبابيس فى الفراشة المحنطة لتثبيتهـا فى وضع لا يتبدل ، ومن ثم تدينه الانظار بهذا الحـكم الصارم الذى لا رجعة فيـه ،

وكأنها تنادى صارخة : كان جارسن جبانا - ولكن لا حيلة له فى وسط هذا الجمود وفقدان حرية التصرف ، فيجرده الاخرون من كل مظهر مضلل ، ليحكموا عليه ، وقد أصبح أمامهم عمقا يسبرون غوره ، وكتلة صماء لا تتحرك ، شأنه شأن قطعة البرنز الماثلة أمامه ، فتقول له «اينيس» : «أنت جبان يا جارسن ، جبان لأننى أريد ذلك ، نعم أريد ذلك ويطيب لى أن أصدر عليك هذا الحكم ! ان جارسن الجبان يضم بين ذراعيه ايستيل قاتلة ابنها ! »

لم يعد هناك مجال للتحايل على الحقيقة أو مواراتها ، ولا مجال للهرب : فالشخص يصبح عندئذ كما يراه الآخرون ، وهنا يصيح جارسن قائلا : « **اذن فهذا هو الجحيم ! ما كنت لأصدق ذلك ، هل تذكران : النار، والحطب الموقد ، والتقلب على ألسنة النار كما يتقلب اللحم على الشواة ؟ آه ! يا لها من دعابة ومهزلة لا حاجة الى مشواة فالجحيم هو الاخرون**».

ومن ثم يتكرر المشهد ، ويظل ويستمر ويتكرر الى مالا نهاية .

وهكذا يرى سارتر أن الانسان ليس سوى جلاد لاخيه الانسان يعذبه بمجرد وجوده الى جانبه ثم بالتشاحن معه وأخيرا بالحكم عليه .

ثم يتمادى سارتر فى نظرته السوداء فيصور لنا الآخرين على أنهم خصوم وأعداء يريدون لنا الاذلال والألم بل الأسر والموت ، وتتجلى مقالاته فى تصوير الانسان جلادا للانسان فى مسرحية « **موتى بلا مقابر** » ، فهى مشاهد بشعة مفزعة ، قال فيها الناقد المسرحى جابريل مارسيل :

« ان المؤلف المسرحي الذى يعرض أمام عيوننا على المسرح اشخاصا ينزلون الوان التعذيب بالآخرين ، يصبح هو نفسه جلادا ينزل بدوره التعذيب بالآخرين ، ثم لا يلبث أن يصبح شريكا لاولئك الذين يزعم أنه يوحى الينا بمقتهم ، والامر الذى يبدو لنا يقينا لا يمكن أن يتطرق اليه أدنى شك أن جان بول سارتر يكشف عن روح «السادية» والتلذذ بالرغبة فى اثارة التعذيب الكامنة فى نفسه، بل ان الرغبة فى اثارةالفضيحة والاساءة الى شعور الآخرين جزء جوهرى فى تكوين طبيعته ، بل لاشك فى أن جذور هذه الرغبة متأصلة تأصلا عميقا فى تكوينه النفسانى » .

ومهما يكن من أمر هذا التشخيص أو الحكم على سارتر فيجب التسليم بأنه قد غالى فى تصوير الانسان جلادا للآخرين ، ودفع بهذه الصورة الى حد الوحشية فى رواية «**موتى بلا مقابر**» .

ولعل السبب فى نظرة سارتر المتشائمة الى علاقة الانسان

بالآخرين لاينحصر فى طبيعة سارتر أو تكوينه النفسانى ، انما يعزى أيضا الى ان مسرحه قد ولد فى جو فرنسا المحتلة وفى عصر المقاومة الشعبية وما تبع ذلك من وحشية الاستعمار والوان الخيانة بين الفرنسيين انفسهم مما جعل هذا المسرح يستنشق هواء الحرب والقتل والتعذيب ، ويفوح بجميع ضروب الاذلال التى توجه ضد روح الانسان وجسده وسعادته .

غير انه يجدر أيضا بالذكر انه ان كان سارتر يعتبر فكرة « أنت » تهديد لفكرة ال « أنا » فانه يرى أيضا ان فكرة « نحن » هى الوضع الوسط الطبيعى لازدهار ال « أنا » واتساع نطاقها ، لذا فانه قل أن تخلو مسرحية من مسرحيات سارتر من نداء موجه الى الآخرين ، وهذا ما يفعله «أورست» فى رواية **«الذباب»** حين يعود الى عشيرته لينضم اليهم ويندمج فى وسطهم ، وهذا ما يفعله « جوتز » فى مسرحية « **الشيطان والله** » . فبعد أن بدأ عدوا للشعب بغوسه بكبريائه حينا ، ويكبله بالاغلال بدافع تدينه المزيف حينا آخر ــ تراه يصبح روحا ذليلة فى وحدتها فيكشف عن الناحية الانسانية التى فيه حين يستثير حب الآخرين فيصيح : « أريد أن أكون انسانا بين الناس » .

ولعل موقف سارتر هذا فى مسرحية **«الابواب المغلقة»** يحملنا على أن نذكر رواية اخرى للمؤلف الفرنسى المعاصر « جيل رومان » Jules Romains بعنوان : ( اميديه ) أو ( السادة المصطفون *(Amédée ou les Messieurs en rang)* وهى خير ما كتب من مسرحيات ، والذى يعنينا من هذه الرواية مشهد يمثل محل ماسح للأحذية به صف من ستة مقاعد يجلس عليها اناس مجهولون لايعرف أحدهم الآخر ، جمعتهم الصدفة فى مكان واحد ، وقد جلس كل منهم جامدا فى مكانه وأسلم حذاءه للعامل الذى يمسحه ، ويمر صاحب المحل من خلفهم يجمع الدراهم التى يتسلمها العامل لقاء تنظيفه الحذاء .

فالمشهد يصور بيئة لاروح فيها ولا حياة ، وما الأفراد فيها سوى ارقام منعزلة لا تربطها بغيرها أية صلة ، وان كانت تزاحم بعضها بعضا ، وكان كلا منهما عبء ثقيل على الآخر ، وتنم نظراتهم عن اهبة الاستعداد للتشاحن والتشاجر .

ويظل الموقف هكذا حتى يبرز فى تحفظ وهدوء ، حدث يشبه المعجزة : لقد صرح «اميديه» بانه يحب مهنته وانه يتفانى فى أداء عمله بكل مشاعره ، وسرعان ما يتغير الجو ويتبدل ، فيسود جو آخر عند ما يعلم العملاء (الزبائن) ان اميديه يتألم بسبب الحب ، وانه رفض منذ لحظات

أن يدخل محله أحد العملاء ليمسح حذاءه لان «أميديه» يحب المرأة التي يحبها ذلك الرجل الذي طرده من محله ؛ فلا يلبث أن يسرى تيار الصداقة بين الموجودين جميعا ويتركوا الوضع الذي اصطفوا فيه ، فلم يعد « السادة المصطفون» جامدين حيث كانوا ؛ بل أصبحوا حلقة يشتركون جميعا في مناقشة هذا السر الذي كان خافيا عليهم ؛ سر الحب البائس الذي يتألم منه « أميديه » وسر التفاني الذي يبديه في أداء عمله وتعلقه بفنه كماسح احذية ؛ ومن ثم يشترك العملاء جميعا في حب شخص أصبح قريبا اليهم وعندئذ تصبح للجماعة روح وحياة ، فيزول الجمود بينهم ليصبحوا أناسا يعيشون معا .

ملهاة خفيفة ولاشك في ذلك، ولكنها مسرحية تعرض في صورة نتوء بارز ، الفكرة التي تعرضها «الابواب المغلقة» في صورة فراغ أجوف ، هذا لان العلاقات والصلات البشرية لايمكنها ان تقوم أو تستقيم ، او ان يتحمل وجودها احد ، مادام التعاطف او التحاب لايقوم بأية صورة ، اما على شكل صداقة واما في ثوب رقة وتسامح ، وسط هذه العلاقات والصلات البشرية ، ليهون من عنف الصدمات التي تنجم عن الانانية وتضارب المصالح .

ان عبارة سارتر «الجحيم هو الآخرون» ان كانت تقرر حقيقة دون أن تنصبها قانونا أو قاعدة حتمية ، فهي ليست سوى الصدى الناشز للصيحة الكبرى التي بعثها « برنانوس » الاديب الفرنسي المعاصر ، حين قال : « الجحيم يا سيدتي هو أن تنتفي المحبة من قلب الانسان » .

اما هذا « الآخر » الذي يضايقنا ويعذبنا ، أو على الاقل يصدر ضدنا أحكاما يدينا بها ، فانه في الواقع يخدش كياننا ، ولا يلبث أن ينزل بنا الأذى .

هذا « الآخر » الذي نخشاه ونمقته لانه ينظر الينا نظرة موضوعية — وياله من كلمة رهيبة — ليس بالقياس الينا الا جسما يمثل عبئا ثقيلا يزحمنا ، وعقلا يميل الى التطفل وكشف أسرارنا .

اما لو اصبح لهذا « الآخر » قلب وأضحى مثلنا جميعا يشعر في قرارة نفسه بالحاجة الى الحب وبالقدرة على أن يحب ، فسرعان ما يتغير كل شيء ويتبدل : فعندئذ لاتصبح النظرة التي يلقيها الفرد على الآخر سهما ينفذ اليه ليثبته في مكانه كأنه مومياء جامدة ، او حكما يكتب كقضاء القدر ، انما تصل اليه نظرة « الآخر » في نبضة قلب يزخر بالحياة ، وخفقة ضمير حساس ، تعبيرا عن الحرية التي يوحي بها الحب .

## ســــارتر ومسرحية (( الذباب ))

**يتعذر** على من يقرأ مسرحية «الذباب» سنة ١٩٤٣ او يشاهدها على المسرح ، الا يعقد مقارنة بينها وبين مسرحية « الكترا » التى كتبها جيرودو سنة ١٩٣٧ ، ولكن لا يتردد أحـــد فى تفضـــيل مسرحية « **الذباب** » لما تمتاز به من قوة الانفعـــال وعمق التفـــكير الفلسفى .

اما المقـارنة بين **الـكترا والذباب** فمـردها مطابقـة الموضــوع فى المسرحيتين ، مع تحريف بســيط فى بعض الأحداث المستقاة جميعها من الأسطورة الاغريقية القديمة .

وقبل ان نبدأ فى تحليل مسرحية سارتر يتعين علينـــا أن نعرض تلخيصا لتلك الأسطورة الشهيرة فى الأدب اليونانى .

كان للملك « اجاممنون » ، حاكم « ارجوس » باليونان ، ولزوجته «كليتمنستر» ابن اسمه «اورست» وابنتان «الكترا» و «ايفيجينى» .. وعند ذهاب ذلك الملك لحصار طروادة وجد البحر هائجا فاشارت عليه الآلهة بأن يقدم ابنته « ايفيجينى » ذبيحة يكسب بها رضا الآلهة ، ففعل ذلك بالرغم من سخط زوجته « كليتمنستر » على هذا المسلك ، فلم تغفر له هذا العمل انما دبرت بالاتفاق مع عشيقها « ايجست » قتل زوجها «اجاممنون» وكان لها ما أرادت ، ومنذ ذلك الحين عزمت « الكترا » عـلى الانتقام لابيها واعتمدت على شقيقها « أورست » فى أن يقتل هو أمهمـا وعشيقها .

ولــكى يصرف « ايجســت » ســكان « ارجوس » عن التفــكير فى جريمته أو فى الانتقام منه ، فرض عليهم لونا من الحياة يجعلهم يعيشون فى الندم وطلب التوبة .. وهكذا منــذ اغتيال «اجاممنون» اصــبحت «ارجوس» مدينة الندم، الى حد اتخذ معه هذا الشعور طابعا رسميا يلتزمه جميع سكان المدينة ، فيامر «ايجست» بفتح الباب المؤدى الى المقابر مرة فى كل عام لكى يتسنى للموتى ان يندسوا بين الأحياء ، وحينئذ تفعل التقاليد فعلها ، فيعلو صراخ الأنين بصورة فاضحة لاتعرف معنى الحياء ، ليس هذا فحسب ، بل تتعالى اصوات الاعتراف العلنى فيصرخ الاحياء طالبين الصفح والمغفرة من الموتى على ما أتوا من آثام ، ويمعن الاحيــاء فى طلب هذا العفو معترفين بذنبهم فى المكان الذى ارتكبوه فيــه : واهم ما يبرزه سارتر فى هذا الموقف هو مدى استمراء الناس لهذه الاعترافات

ومدى تلذذهم فى اظهار ندمهم وتوبتهم بصورة تخدش الكرامة وتجرح الحياء ٠

وتشترك «كليتمنستر» مع باقى الشعب فى هذه الحمى الجارفة ، واما «ايجست» الذى ابتكر أسطورة عودة الموتى فانه يقف بقلبه الصلد متدثرا بهيبة كئيبة ليرأس ذلك الحفل الفريد ، على حين تتوارى «الكترا» ابنة «أجاممنون» وقد انحدرت بها الحال الى مصاف العبيـــد ، تنتظر فى صبر شارد عودة شقيقها «اورست» الذى وضعت فيه كل آمالهـــا ، واثقة من انه سوف يثار لابيهما فيقتل امهما «كليتمنستر» وعشـيقها «ايجست» ٠ وكانت تؤمن بأن غياب شقيقها لن يطول فى اثينـا حيث تبنته احدى الأسر وقام أحد المربين على تكوينه وتثقيفه ٠

وبالفعل يجيء «اورست» ولكنه فى طريقه الى «ارجوس» فى رفقة ذلك المربى الخاص ، يمر بمدينة «كورنثوس» التى اشتهرت بحياة اللهو والحب على نقيض « ارجوس » مدينة الدموع والانسحاق ٠

كذلك يلتقى فى طريق عودته بشيخ مسافر لايعرفه ، هو الاله «جوبتر» ٠٠ فيدور بينهما حديث طويل يكشف عن معنى الخير والشر فى الحياة من وجهـة نظر ســارتر وحين يدخـل « أورست » الى مدينـة «أرجوس» يتبين أنه انسان خاوى الوفاض ، فلا كيان له ولا وجود ، لهذا يعزم على أن يغرس لنفسه جذورا فى المدينة ، اى يقيم لنفســه كيانا ، ولكن سرعان ما يدرك أنه يتحتم عليه أن يأتى عملا ليصبح له كيان ، اذ من العبث أن يبحث الانسان عن كنهه أو جوهره قبل أن يبحث عن وجوده ٠

وهنا يوضح ســارتر النظرية الفلسـفية التى تقول : « ان الوجود يسبق الكنه » ٠٠ فبعد أن يدرك الانسان وجوده يمكن أن يبحث عن كنهه، بل لعل كشفه لوجوده يعينه على كشف كنهه ، غير أن العمل الذى يجب أن يأتيه « أورست » ليقيم لنفســه كيانا لا يمكن أن يكون الا من الأعمال التى اصطلح الناس أن يسموها « جريمـة » ، فهى اخلال بنظام قائم أو فسخ لوضع له حرمته ٠

غـير أن للجريمة نوعين : الأول هـو الجريـمة التى تطيب للآلهـة وتروقهم ، تلك الجريمة التى يصحبها الندم وتعقبها التوبة وتزكى فى القلوب لونا من التقوى الصادرة عن الخوف والفزع ، ويقينا أن هذا اللون من الجريمة لايمكن أن يتحرر معه الانسان ، أما النوع الآخر فهو الجريمة التى يقدم الضمير على اتيانها مسرورا منتشيا ، وســتكون جريمـة

«أورست» من هذا النوع الآخر فسوف يقتل «ايجست» ثم «كليتمنستر» وفي الوقت نفسه يثور ساخطا على «جوبتر» دون تردد أو ندم في القتل أو السخط ٠

ولكي نكشف عن بعض المعاني الأصيلة التي تتضمنها هذه المسرحية يجدر بنا أن نحاول تحليل النص ذاته ٠

لقد قتل «أورست» كلا من «كليتمنستر» و «ايجست» ، ويحاول «جوبتر» عبثا أن يحمله على عدم الاعتراف بفعلته هذه وانكارها حرصا على مصلحة القتيلين اللذين زعم أنه قد حررهما ، ويدور بينهما هذا الحوار :

جوبتر ـ يا للناس المساكين ! سوف تقدم لهم الوحدة والخجل هدية ومنحة ، سوف تجردهم من الملابس التي دثرتهم بها ، ومن ثم تكشف لهم فجأة عن كنه وجودهم ، ذلك الوجود الفاضح المزري الذي لامعنى له ولا طعم ٠ بل لاهدف له ولا جدوى منه ٠

أورست ـ ولم امنع عنهم اليأس الكامن في نفسي طالما أن اليأس نصيبهم في الحياة ؟ ٠

جوبتر ـ وماذا عساهم أن يصنعوا باليأس ؟

أورست ـ مايطيب لهم ٠٠ انهم أحرار ، فالحياة البشرية تبدأ من الجانب الآخر المقابل لليأس ٠

والأمر الذي يعنينا هنا هو أن «أورست» يتحدث باللغة التي لايتردد سارتر في استعمالها لو فاجأه خصومه بالهجوم وضيقوا عليه الخناق ٠ فمن يقرأ قصة « الغثيان » يجد فيها افصاحا عن ذلك « الوجود الفاضح المزري الذي لامعنى له ولا طعم ، بل لاهدف له ولا جدوى منه» ، وبمعنى آخر فهو وجود لاتجدي معه عقيدة دينية أو أخلاقية ، بل انه في نظر سارتر السبيل الى توعية الانسان بحريته منذ تلك اللحظة التي يتكشف فيها للانسان كنه هذا الوجود بما يتضمنه من يأس ٠

ولقد نشأ وعي «أورست» بحريته وأدرك مداها على مرأى من المتفرج مما يدل على أن بلوغ هذه الدرجة من المعرفة أوالادراك بالحرية هو الموضوع الرئيسي للمسرحية :

ففي الفصل الأول يدخل «أورست» مدينة «أرجوس» مع المربي الذي يتفنن في أن يزين ذهنه ويرقى به فوق مستوى الآراء المألوفة

والمؤثرات التقليدية ، اذ انه حتى تلك اللحظة لايعرف «أورست» سوى لون من الحرية الداخلية التى يراها فقيرة مجدبة ، فلقد عرف نفسه منفيا منذ ولادته ، لذا فهو يضع فى الجانب المقابل لطبيعته « أولئك الذين يولدون متحاربين : فليست لهم حرية الاختيار اذ قد ألقى بهم فى طريق ما ، وفى نهاية ذلك الطريق ينتظرهم عمل معين ، عملهم هم ، فهم يسيرون دائما تدك اقدامهم العارية الأرض بشدة فتتسلخ حين تسير فوق الحصى » .

ولكن ما هذا العالم الذى اقتاده اليه مصيره ؟ وما هذه المدينة التى يحوم فوقها الذباب ، وحيث تظل العجائز فى ثيابهن السوداء يسكبن الخمر مرارا أمام تمثال جوبتر ذى العينين البيضاوين والوجه الملطخ بالدماء ، فى تلك المدينة التى باتت ضحية حمى الندم الصاخبة ؟ .

وقبل ان يصل «أورست» الى جواب عن هذه الأسئلة يكتشف أن «ايجست» يئن من المتاعب التى يسببها له التاج ، ولكى يحمى نفسه من خطر الانتقام الذى يثور به رعيته ، وطد العزم على أن يلجم الناس ويشل حركتهم بأن يفرض عليهم العيش فى الفزع وفى عبادة الموتى ، متوهما انه قد حرر ضميره بأن كبل ضمائر سكان «أرجوس» ، ولكن الواقع أنه لم يتحرر حقا ، بل انه مصاب هو نفسه بالداء الذى نشره عمدا فى المدينة بأسرها .

كيف يمكننا تفسير هذا كله ؟ لعله من الصواب أن نتجاوز عما تشير اليه حياة الندم والتوبة التى يعيشها سكان «أرجوس» ، وعما تتضمنه هذه الحياة من اشارة ساخرة الى مبدأ الاعتراف بالخطيئة وما يلازم ذلك من ندم التوبة فى الأديان السماوية التى لايؤمن سارتر بشىء منها .

انما الأهم من ذلك فى ذهن سارتر هو الادراك العام لفكرة «النظام» ويبدو أنه ادراك مرتبط بالمفهوم التقليدى أو الكلاسيكى لعلم الأحياء أو الوجدانيات ، فالاله «جوبتر» نعرفه فى بداية القصة على أنه «اله الذباب والموت» ولكنه لايلبث أن يتخذ موقف الخالق « سيد الحياة » و «مصدر الخير» فنراه يقول :

« ان العالم كله طيبة وخير لأننى خلقته وفقا لارادتى ، وأنا هو الخير . فالخير فى كل مكان ، تلتقى به فى كل شىء ، حتى فى طبيعة النار والنور ، بل ان جسدك نفسه يخدعك لأنه يطيع ارشاداتى ويتبع توجيهاتى » .

اذن ما الشر فى مفهوم «جوبتر » أى فى المفهوم الكلاسيكى لعلم

الوجدانيات ؟ انه مسلك خفي ملتو يتخذه الانسان للهرب ، انه انعكاس لصورة الكائن ولكنها صورة مضللة اذ يستند كيانها الى عنصر الخير .

بل ان الشر هو النبذ والرفض ، أى انه السخط ومن وراء هذه السلبية يكمن الاحساس بالذنب ، هذا الاحساس الذى يتمسك به المذنب نفسه .. بل ويطالب به كحق له .

ولكن الشر يتخذ معنى آخر فى مفهوم «اورست» أى فى مفهوم الضمير الذى أصبح له وجود أو كيان واضح ، وانحاز الى جانب معين وتبلورت حريته .. فينحصر الشر عنده فى عدم التطلع الى الكشف عن الوجود والخضوع للسلطان المخالى فيه الذى يفرضه علينا الكون .

وعلى هذا يمكننا القول بان المعنى الذى نخلص اليه من مسرحية سارتر هو الاحساس بالفوضى المتأصلة فى الكون والتى تقوم على انقاض قيمة الكون لا على انكاره انكارا تاما .

وبعدئذ يجدر بنا ان نتساءل : اى قدر ذلك الذى يدفع الذباب الى ان يحوم حول عالم الفساد هذا ؟ ولماذا يتحتم على هذا العالم أن يستسلم لعار الندم والانحلال الداخلى ؟ .

ولعل الاجابة عن مثل هذه الاسئلة تقوم على الفرض والاجتهاد ، فربما كان عار الندم هذا هو الفدية أو الجزية التى تدفعها مقابل عدم الحرية . اى لقاء موقف الرفض والنبذ او عجز الانسان عن «انجاز العمل» او الفعل الذى يجب أن يأتيه .

ولكن كيف يتسنى للانسان ان يتخلص من كل قيد وأن يتحكم فى كل شىء طالما أنه خاضع لارادة أعلى مطلقة لايستطيع لها توجيها أو تبديلا ؟ .

فان كان «اورست» قد تحرر فعلا فهذا لأنه يأبى أن يتفوه بعبارة انكار أو نبذ ، ولأنه يؤمن أنه دائما أبدا جزء لا يتجزأ من فعلته أو جريمته ولا يكف عن الاعتراف بأن جريمته هذه جريمة حقا ، ذلك هو السبيل الى التحرر فى نظر سارتر : انجاز الفعل وعدم الندم عليه .

اما « الكترا » فيصورها لنا المؤلف عاجزة عن اى شىء ، لا تستطيع الا أن تتمنى انجاز الفعل أو العمل الذى تحلم به ، وحين يتم ذلك ، تترنح منكرة هذا المسلك ، فتستسلم للذباب وتستعيد للندم .

وهكذا ندرك ان اختيار سارتر لأسطورة «اورست» موضوعا

لمسرحيته ، لم يكن صدفة أو عفوا، انما قصد بذلك ان يشرح مفهومه العام للحرية وليوضح ان العمل او التصرف الحر يبدو له أصلا كأنه جريمة لا عملية « فسخ أو انفصال » • اذ نلحظ أن جريمة « اورست » مشكوك في قيمتها الاجتماعية وفي فعاليتها أيضا، فهي جريمة ذات أثر معنوي مطلق، تهدف الى طرد شبح او تخليص الناس من كابوس وهمي ، وتحريرهم من عقيدة حمقاء ، عقيدة الندم •

ومن ناحية أخرى نرى «اورست» يعلن أن جريمته « جريمة عادلة » • على حين أن « الكترا » تستنكر الفعلة التي حررت قلبها وضميرها والتي طالما تمنت تحقيقها ، فلا تلبث ان تسلم نفسها الى زبانية الجحيم تذكرها دائما بذنبها ، في الوقت الذي يصر فيه « اورست » على الاسترسال في خطته الانتقامية •

ويجدر بنا ان نتأمل قليلا هذه العبارة التي فاه بها «اورست» : « ان جريمتي عادلة » • فكيف يمكن ان نفكر في اقامة العدالة على أساس الاخلال بالنظام ؟ وكيف يمكن ان تتحقق العدالة بغير نظام حقيقي ، نظام النواميس المعنوية والقوانين غير المكتوبة ، لا النظام الظاهري الكاذب الذي يفرضه الحكم الظالم ؟ نقول : كيف يمكن الجمع بين العدالة وبين عدم النظام بهذا المفهوم الذي ذكرناه ؟ ••

وعبثا يسوق النقاد الزعم بأن هذا أمر فلسفي بحت ، فمن حقنا أن نوجه لانفسنا هذه الأسئلة ، بل ان المسرحية نفسها مبنية بصورة لاتسمح لنا بألا نوجه لانفسنا هذا السؤال ، فأخطر عيب في هذه المسرحية انما هو انها تتضمن نظرية او عقيدة نستشفها من بين السطور • ولا تخلو هذه النظرية أو تلك العقيدة من المتناقضات التي تتردد أصداؤها بين جنبات المسرحية • ويزداد دوي المتناقضات كلما اقتربت القصة من نهايتها ، وكلما ازدادت شخصية المؤلف ظهورا في كتابته ، ولا سيما حين تحاول زبانية الجحيم – وهي أشبه بمخلوقات مرنة يلفها قماش شفاف – أن تلتف من حول « اورست » للايقاع به تحت سلطانها كما فعلت مع « الكترا » ، ولكنه ظل صامدا لا يتراجع وكأنه يمثل الطهر والنقاء في الجريمة •

يظل «اورست» وحيدا في نهاية المسرحية ، ولكن هذه الوحدة هي في الواقع ثمرة النصر أكثر منها ثمن النصر أو جزيته •

وعلى هذا الاساس لا يمكن أن نعتبر الوحدة عقابا او شرا ، بل لعلها

الخير الأسمى لقلب قوى ونفس عالية استطاعت ان تتقبل هذه الوحدة وترضى بها . فيقول «اورست» للناس من حوله :

« لا تخافوا يا أهل ارجوس ، فلن اقبل الجلوس مخضبا بالدماء على عرش ضحيتى ! لقد عرض على الاله هذا العرش فقلت له : لا ، انتى اود ان اكون ملكا بدون بلاد املك عليها او رعية احكم بينهم ، وداعا يا رجال، حاولوا الآن ان تعيشوا ، فكل شىء هنا جديد ، وكل شىء يجب ان يبدا من جديد ، ولى انا ايضا تبدأ الحياة من جديد ، حياة عجيبة وغريبة » .

غير إننا نلحظ ان رفض السلطان هذا أمر يدعو فى ذاته الى اللبس .. فالمسئولية التى تكفل «أورست» يحملها نراه يتنصل منها ملقيا اياها على عاتق الآخرين ، ثم يؤثر الابتعاد عنهم ليظل حرا نقيا ، بالرغم من تصريحه لهم بأنه واحد منهم وأن رابطة الدم تشده اليهم وبأنه خليق بأن يكون مليكهم .. انه حقا بذلك لو أراد ، ولكنه لا يريد ، بل لعله لا يستطيع أن يريد التاج والملك .

اذن فهو فى الواقع ينسلخ عنهم نتيجة للعمل الذى اراد به أن يربط نفسه بهم ويشدهم اليه ، وهذا أمر يبدو متناقضا .

غير ان هذا يدل على أن الحرية التى بلغهـا ليست بالحرية الخلاقة ولا بالحرية التى تقيم نظاما جديدا ، بل لعل هذا يدل أيضـا على أن «أورست» لا يؤمن بأى نظام على الاطلاق .

وقصارى القول ، أن فلسفة كهذه لا تستطيع أن تقيم حرية أصيلة لأنها تغفل قيمة الحب وتعجز عن أن تخصه بالمكان اللائق به ، بل انهـا لا تستطيع ان تدرك امكانية وجود الحب - ان سـارتر يكفل للانسـان السعادة حين يتجرد الانسان من الخوف وسيظل الخوف جاثما فوق القلوب مادامت تسكنها عقيدة دينية أو اخلاقية ، فالآلهة فى نظر سارتر يولدون من الخوف ولا يمكن لهذا الخوف أن يتبدد الا اذا اختفى هؤلاء الآلهة أنفسهم ، وهذا يفسر سخط «اورست» على الآلهة وعلى العقائد بصفة عامة .

ومن خلال الستار الذى يلقيه سارتر على «أورست» تلمح الصورة التقليدية للثائر الملحد سواء أكان اسمه «فولتير» أم أى ملحد من العصر «الرومانتيكى» ، غير ان سارتر يضيف الى هذه الصورة التقليدية ظلاما حالكا ، فالثائر الملحد فى مسرحيته قد استنار بخبرة الثورات الفاشـلة على الأديان ومن ثم فقد ايمانه بالتقدم وانعدمت ثقته بالناس ، فلم يبق أمامه سوى أن يتلذذ بالتأمل فى اليأس والدمار .

وهناك أخطر من ذلك كله ، وهو ان مسرحية **الذباب** لا تمس قلوب الجماهير ، فالمسرحية التى تزعم انها تمتد فى تأثيرها الى جميع الناس وفى جميع الأزمنة والأماكن ، لا يتحقق لها هذا الهدف الا بشرط واحد ، وهو أن المتفرج بعد أن يفرغ من مشاهدتها يربط بينها وبين تجربته الشخصية التى لاتلبث ان تتلقى ضوءا من المسرحية تتضح معه معالم الحياة ، ولكننا نستطيع ان تجزم بأن احدا لايمكنه أن يجد فى الفصل الأخير من مسرحية **الذباب** أى خيط من الضوء يعينه على فهم حياته الخاصة او حياة الآخرين - فان كانت هذه المسرحية ترتبط بشيء ما ، فانما ترتبط بقراءات الانسان لا بحياته والفرق شاسع بين الرابطتين . لذلك فان مسرحية « **الذباب** » لا تمس القلوب ولا تجد لها فيها مستقرا تركن اليه ، أو استجابة ترحب بها ، ومن ثم لايمكن القول بأن هذه المسرحية ذات طابع عالمى طالما انها لا تنتصر على حدود الزمان والمكان لتخلده فى قرارة النفوس .

غير اننا لا ننكر على هذه المسرحية تجاحها المتالق وبريقها البـــاهر وما تتضمنه من عمق التفكير الذى يرهق ذهن القارىء ويسلب المتفرج لذة الاستمتاع بالتمثيل .

## ٧ - البير كامى ( ١٩١٣ - ١٩٦٠ )
## ALBERT CAMUS

بين فلسفة سارتر وفلسفة كامى صلة قوية فى المسرحيات التى كتبها هذان الاديبان المعاصران ، ولا يمكن الجزم بوجود تاثير لاحدهما على الآخر بالرغم من ان كامى يصغر سارتر بتسع سنوات تقريبا ، الا انهما التقيا سنة ١٩٤٤ فى الوقت الذى كان قد اكتمل فيه ذهن كامى ونضج تحت تاثير أساتذة آخرين وفى جو بعيد عن باريس بل عن فرنسا ٠

اذن فما بينهما من تشابه فى الفكر انما هو من قبيل الانسجام الطبيعى والتناسق الفطرى ٠

غير ان جمهور سنة ١٩٤٠ الذى شاهد فى فرنسا وفى وقت واحد مسرحيتى **الذباب** *(Les Mouches)* لسارتر ، **واللبس** أو « سوء التفاهم *(Le Malentendu)* لكامى ، كما شاهد « **الأبواب المغلقة** *(Huis-Clos)* **وموتى بلا مقابر** *(Morts sans Sépulture)* **والأيدى القذرة** *(Les Mains Sales)* للاول ، ثم **كاليجولا** *(Caligula)* **وحالة الحصار** *(L'Etat de Siège)* **والعادلون** *(Les Justes)* **لكامى** ، - كان لا يمكنه الا ان يدهش لتشابه المعانى والافكار ، وتشابه الأهداف فى هاتين المجموعتين من المسرحيات ٠

فمثلا رواية **الغريب** *(L'Etranger)* **لكامى** ، ان هى الاصدى لرواية **الغثيان** *(La Nausée)* لسارتر ، اذ تتجاوب بين أرجاء المسرحيتين نزعات القلق والاضطراب الوجودى : فجميع هذه الروايات نشأت وذاعت فى عهد فرنسا المحتلة وفى بداية تحررها، فكانت غذاء تتلقفه الطبقة المثقفة، وخاصة من الشباب ، ثم لم تلبث أن تبلورت عنها فكرة الوجودية مع تحريف خطير لمعناها الفلسفى ، فاتخذت اتجاها يقوم على انكار وجود الله ويرمى الى ادراك مدى السخف والحمق فى الكون ، ومرارة الألم فى الوجود !

وهكذا اصبح **سارتر وكامى** سنة ١٩٤٥ النجمين المتألقين فى عالم

الفكر فى فرنسا ، يضيئان العقول بنورهما التوآمين ، ويلونان الاذهان بافكار التمرد والسخط على الحياة !

تشابه قوى بين آرائهما ، ما فى ذلك شك ، فكلاهما يسلم فى فزع وقلق بالتفاهة والسخف المتأصلين فى الوجود ، فتزخر مسرحيات سارتر بالفاظ السأم والامتعاض ، وتزخر مسرحيات كامى بالفاظ الوحدة والوحشة فى الوجود الأحمق ، وكلاهما يبدأ بالانسان منذ اللحظة التى يصحو فيها من غفوته ليتبين بشاعة الوضع الذى هو عليه فى الحياة ، وعندئذ يعملان على تبصيره بهذه البشاعة عن طريق ادخال اليأس الى قلبه ، ثم يحرصان على شحنه بافكار التمرد والسخط عن طريق اقناعه بحريته .

ولقد أبى هذان المؤلفان ان يقنعا فى مسرحياتهما بالسلبية التى تكون فيها الخاتمة المنطقية الانتحار أو الفوضى ، لأن هذا معناه فقر الكاتب فى فهم الحياة وعجزه عن حل مشاكلها ، بل كانا يجتهدان فى الوصول الى الفكرة الايجابية والى الطريق الصاعد فى عالم الاخلاق أو التنظيم الاجتماعى . وفى هذا السعى الى النزعة الايجابية يتحاشى الاثنان المناداة بما هو مطلق ، خشية الالتجاء الى فكرة الدين ، انما يحرصان على المناداة بتعمق مشاكل الحياة ، والتضامن ، ونشر روح الأخوة بين الناس الذين يعملون بقلب واحد على تحقيق السعادة فى هذه الحياة ، مكافحين ضد احداث التاريخ التى لا مناص منها .

وهكذا نلتقى فى مسرحيات كامى بالآراء الرئيسية التى عرضناها فى الموضوع السابق عن « فلسفة سارتر فى مسرحياته » ، غير أن روح الكاتبين تختلف فى عرض هذه الآراء وأسلوب الاقناع بها ، مما يؤدى الى تباين فى النتائج العملية التى يخلص اليها كل منهما .

ولعل الفرق فيما يصل اليه كل منهما من خاتمة أو خلاصة عملية ، لا يرجع فحسب الى فارق فى أساليب العرض والاقناع ، والى خصائص كل منهما النفسية والذهنية ، وانما يعزى أيضا الى الاختلاف الجوهرى فى أصل كل منهما ونشأته .

فالفيلسوف **سارتر** باريسى التكوين ، وأستاذ فى الفلسفة ومن ثم هو نفسه هذا الطراز من الناس الذى يمقته ، فهو يسخر من المثقف المتأثر بحضارة المدينة ، لذلك فهو يبحث عن توازن عسير المنال بين غريزته الثورية ، وما ورثه عن مولده فى مدينة كبيرة وعن ثقافته الفلسفية العالية .

اما **كامي** فقد ولد بالجزائر – في موندوفي (Mondovi) ســــنة ١٩١٣ ونشأ يتيما بعد أن فقد في الحرب العظمى والده الذي كان عاملا زراعيا في قسطنطينة ، فذاق منذ فجر حيـاته ذل الطفولة البائسة كما عرف نشـــوة الصبى القوى البنية ، الذى يحب الشمس والبحر والرياضة بكل ما يحمله هذا الحب من معانى الاستمتاع بالحيـاة وروح التفاؤل •

وان كان أول كتــاب لسارتر – وهو « **الغثيــان** » *(La Nausée)* قد نشأ وسط ضباب مدينة « الهـافر » (Le Havre) في شمالى فرنسا ، ويعكس كآبة احدى مكتبات البلدية في المدن ، ويشع منه سخط خريج الجامعة الحديث ، على الاثرياء الذين يلتهمون خيرات المجتمع ، فان أول مؤلفات كامي قد نشأ في نور دافق ، فمثـلا كتاب **الأفراح** *(Noces)* يتألق بضياء الجزائر وايطاليا ، ويتنفس بنقـاء العاطفة الجسدية ، وينبض بحيوية المتعة • وبالرغم من ان هذا الكتاب لا يخلو من نبذ حياة المجتمع الظالم ، فانه يزخر بحب الأمواج والرمال والضياء والألوان والاشــكال المختلفة ، وقصارى القول انه يفيض بحب الوجود •

ولكن ليس معنى ذلك ان الحيـاة قد جنبت **كامي** آلام البؤس ، بل على العكس ، لقد عرف في ريعان شبابه الوان المرض والمسئوليات ، ومتاعب الأسرة وهموم الاحزان ، مما حرمه متابعة دراسته الجامعية ، والقى به في مسالك الصحافة والمسرح المضطربة • هذا الى أن القلق الذهنى الذى كان يقود تفكير هذا الفيلسوف الشاب ليصل به الى التسليم بسخف الوجود والى التمرد عليه ، قد خففت من حدته نبضات قلب كان يشعر بالحـاجة الى الأمل والى المودة والصـداقة ، لذا فانا غالبـا ما نلتقى في مسرحيات كامي بنفحات العاطفة وكأنها تروى بقطراتها العذبة ، بيداء السخط التى تظل قاحلة في مسرحيات سارتر •

وان كان **كامي** لا يغفل الحديث عن الحرية بمعناها الفلسفي ، فان هذا اللفظ ليس هو مفتاح لغة كامي كالحال عند سارتر ، بل تتميز لغـة كامي وفلسفته بكلمتين تسودان تفكيره وترتبطان ارتباطا وثيقا في قرارة نفسه ، وهما : السعادة والعدالة • وان ما يسميه **كامي** « العدالة » هو تضامن الجميع للاشتراك والاسهام في السعادة دون حرمان أو تفريع أيا كان نوعه ، ودون استغلال انسان لانسان •

ولهذا السبب كتب **كامي** الصحفي ، في اكتوبر سنة ١٩٣٨ ، مقالا بجريدة « الجزائر الجمهورية » ينقد فيـه مسرحية **الغثيان لسارتر** ، فأخذ

عليه أنه يعتبر فكرة القبح والرعب نقطة إبتداء يقيم عليها جوهر المسرحية، على حين أن كامى يرى ان جوهر المسرحيــة يجب ان يقوم على الصراع بين الجمال والموت • وهذا اختلاف جوهرى فى المبدأ بين هذين الـكاتبين : فكان كامى فى مؤلفاته الأولى يقيم وضعين نقيضين ، كل منهما تجاه الآخر، فمن ناحية يضع الفقر والألم والموت وكل ما يثير ســخط الضمير ، ومن ناحية أخرى يضع رمز السماء والشمس والبحر وروعة الاشـياء ومتاع الحواس ، وهذا هو ما يسميه «بالسعادة» • ولا شك فى أن هذا الرمز المادى تعوزه بعض القيم المعنوية ، وهذا ما يحرص كامى على ادخاله فى مؤلفاته التالية •

وما دامت وجهة النظر فى هيكل المسرحية تختلف منذ البداية ، فان النهاية التى يخلص اليهــا المؤلف تختلف كذلك : فعــلى حين أن سارتر ــ بحكم تفــكيره كفيلسوف طموح يتعمق فى المعنويات ــ يعــد شجاعة الانسان ويمنيها بجزاء التمتع بالكرامة البشرية ــ نرى أن كامى ــ بدافع نزعته كفنان اقل طموحا من سـارتر ــ يقنع بأن يقدم للانســـان المكافح حب الحياة •

وهكذا يقيم **كامى** تجاه الوجودية الجافة التى ينـادى بها **سارتر** ، وجودية أخرى ندية رقيقــة ، الا أنه يجب ان نحذر المغـالاة فى الاشادة بالناحية العاطفية والانسانية عند كامى ، فان حساسيته هذه لا تخلو من سخرية وتهكم ، كما أنه يميل الى التعالى بل الى الكبرياء التى تشوبهـــا القسوة فى بعض الأحيان ، كما يتجلى ذلك فى مسرحيتى **كاليجولا واللبس** وهذا الى ان موقفه الالحادى لا يستقيم الا مع طبيعة متعجرفة متشامخة !

وقصارى القول : انه يمكن ان نرى أن فلسفة كامى تخضع لضغط صادر عن قوتين :

الأولى : وهى التى سيطرت على مؤلفاته فى البداية ، تسبب السخط والتمرد ، وتثير الكفاح والبطولة فى عالم لا يتيح للعقل أو للقلب فرصة الرضا أو الارتياح •

والأخرى : تنادى بالقبول والرضا ، وتمتدح اعتدال العاقل الحكيم، فى طبيعة تشرق عليها الســعادة وفى مجتمع قادر على أن يصون العدالة • وهذه القوة الأخيرة هى التى غلبت وانتصرت فى النصف الأخير من مؤلفاته، فى روايات « **الطاعون** » *(La Peste)* و « **الانســـانا المتمــرد** » *(L'Homme révolté)* و « **العادلون** » *(Les Justes)* ، و « **السقوط** » *(La Chute)* هذه كلها فتحت أمامه أبواب التكريم ليحصل على جائزة نوبل فى الأدب سنة ١٩٥٧ •

وقبل أن نعرض لأهم أعماله المسرحية يجدر بنا أن نذكر أن حب كامى للمسرح واستعداده له لم يكن أمرا ثانويا أو عرضاً فى حياته: فمنذ أن كان عمره اثنين وعشرين عاما أسس فى الجزائر فرقة من هواة المسرح أسماها « مسرح العمل » ثم التحق بفرقة «راديو الجزائر المسرحية» فأتقن الفن المسرحى وأسس « الفرقة المسرحية » ليقدم التمثيليات لعامة الشعب، وفى أثناء هذه المحاولات المسرحية تضح استعداد كامى للتأليف المسرحى فكتب رواية **كاليجولا** *(Caligula)* سنة ١٩٣٨ ، ولكنها لم تمثل الا سنة ١٩٤٥ على مسرح « هيبرتو » فى باريس ·

ولقد لمع كامى فى التأليف المسرحى منذ أول انتاج له بفضل مزايا أسلوبه الذى يلائم بطبيعته الأسلوب المسرحى الناجح من حيث التركيز والوضوح وتألق الصورة اللفظية ، هذا الى أن فلسفته القلقة ، والصراع الداخلى الذى تقوم عليه مسرحياته من شأنها أن يخلقا بالفطرة لونا جذابا من التراجيديا الداخلية النفسية ·

فمسرحية « كاليجولا » لم تستعر من التاريخ الرومانى القديم سوى اسم هذا الامبراطور الذى حكم روما فى النصف الأول من القرن الأول ·

وفى رواية كامى يفقد هذا الامبراطور شقيقته فيفقد معها ما اتصف به من غزير الثقافة ورقيق الشعور ، فيغمره اليأس ، ويهيم على وجهه فى القرى ، ثم يعود الى قصره ليأمر صديقه أن يحضر له ما يبحث عنه ، ويعنى «القمر» ، ثم يقول : «لست مجنونا ، بل لم يسبق لى أن تمتعت بقواى العقلية كما اتمتع بها الآن ، انما شعرت فجاة برغبة فى المستحيل فلم أعد اقتنع بالاشياء الممكنة المألوفة ! ما كنت اعلم ذلك من قبل ، أما الآن فاعلم ذلك ، ان العالم على ما هو عليه لا يطاق ، اذن فأنا بحاجة الى القمر او الى السعادة أو الى الخلود ! الى شىء قد يكون من قبيل المغالاة أو الجنون ، انما لا يكون من أمور هذا العالم ! »

والواقع أن كاليجولا امبراطور ، ومن ثم لا يحد من سلطانه اى شىء ، فهو اذن يستطيع أن يذهب الى أبعد مدى فى منطقه ، الى طلب المستحيل وقلب مواضعات العقل مادام العالم كافة سخفا وحمقا ! فيقول:

« آه يا أبنائى ! لقد أدركت أخيرا مدى فائدة السلطان ! انه يهيىء الفرص للوصول الى المستحيل ، فاليوم وفى الأزمنة المقبلة لن تكون لحريتى حدود » ·

وهكذا يتمادى هذا الامبراطور فى استخدام حريته مضاعفا من تصرفاته الجنونية وارتكاب شتى الجرائم ، فيصرخ قائلا : « اننى أمارس

سلطانا محموما فى التخريب ، بحيث أن سلطان الخالق يبدو بالقياس الى سلطانى تقليدا فاشلا ! »

ويقينا ان هذه الحرية لن تتوقف أو تحجم عن المساس بالآخرين لأنه يعلن « ان الانسان حر دائما على حساب شخص آخر ، ان هذا أمر بغيض ولكنه طبيعى » .

ومن ثم يحاول عبثا أساتذته أن يعلموه أن الحكمة انما هى فى قبول نظام العالم وأوضاعه ، ولكنه يرفض قائلا : « اذن فأى نفع لى من اليد الحازمة ؟ وأى جدوى من وراء هذا السلطان المذهل ان كنت لا استطيع أن أغير نظام كل شىء ، أو أجعل الشمس تغرب من الشرق ، والألم يتضاءل فى الحياة والكائنات البشرية لا تموت ؟ ان ما أنشده بكل قواى اليوم أمر فوق قدرة الآلهة ! اننى أضطلع بأعباء سلكة بتربع المستحيل على عرشها » .

وهكذا ازاء هذا الجنون الهدام لا تجدى حكمة الحكماء من حوله ولا فلسفتهم ولا تثنيه مودة الاصدقاء أو حب محبوبته ، فينتهى الأمر بهذا الامبراطور المجنون الى ان يسقط يائسا تحت طعنات المتآمرين على حياته !

انها رواية دسمة متألقة ، ولكنها أحيانا تعطى شعورا بأنها مسرحية رائعة من الطراز الأول بفضل بريق من الشعر الكئيب والتفكير التراجيدى ، وأحيانا أخرى تشعرنا بأنها مسرحية هزيلة بسبب طابعها المتكلف وطرازها الذهنى المغالى فيه ، حيث تصور شخصيات رمزية مهمتها عرض المشاكل فى لوحات حية ، تنبثق منها عبارات مركزة أشبه بالحكم والأقوال المأثورة .

وان كان كاليجولا يبدو رمزا « للانسان الأحمق » فانه ليس بالانسان المجرد من العقل ، لأنه أدرك بعقله مدى حماقة الوجود، فشعاره « ان الناس يموتون دون أن يعرفوا السعادة ... فالناس يبكون لأن الأشياء ليست كما ينبغى أن تكون عليه » .

ولعله باثارة هذه الفكرة وبرفضه الخضوع للقدر قد أشرف على عتبة الحكمة وأدى خدمة للناس اذ حملهم على التفكير فى أمور حياتهم . ولما لم يستطع فهم القدر اختار أن يكون هو القدر فيقول : « لقد أدركت أنه لا توجد سوى وسيلة واحدة لتكون فى مصاف الآلهة : يكفى أن تكون قساة مثلهم » .

ولكن ماذا جنى كاليجولا من هذه التجربة الجنونية ؟ انه لم يظفر حتى بلذة الوحدة، فالآخرون الأحياء منهم والأموات ، ماثلون دائما أمامه، فيقول : « الوحدة ! أنت لا تعرف أن الانسان لا ينعم بالوحدة أبدا ، ففي كل مكان يلازمنا ذلك العبء الثقيل ، عبء الماضي وعبء المستقبل ! آه لو كنت أستطيع أن أتذوق طعم الوحدة الحقيقية ، والهدوء الحق ، وحفيف الأشجار ! »

ولم يبق أمامه الا أن يلفظ أنفاسه الأخيرة وهو يحطم المرآة التي أمامه لأنه لا يريد أن يقع بصره في لحظات احتضاره على صورته البشعة، ثم يصيح معلنا فشله : « المستحيل ! لقد سعيت اليه في أطراف العالم وفي تخوم نفسي ، مددت له يدي ، وهاأنذا أمدها مرة أخرى فلا التقي الا بك أنت ، أنت دائما أمامي ، والتي لمقعم بالبغض لك ، لم أسلك الطريق السوي ، لذا فانني لا أصل الى شيء ، فليست حريتي هي الحرية الصحيحة » .

طريق خاطيء وحرية مزيفة وتجربة فاشلة، فالانسان لا يتغلب على الاضطراب والقلق الناتجين عن ادراكه لتفاهة الحياة بأن يفتتن بحرية لا ضمير لها ولا قواعد تحكمها ، أو بأن يحتضن الفوضى والظلم مؤثرا دوار الجنون على أعمال العقل .

ولو أننا اكتفينا من مسرح كامي بهذه الرواية ، لبدا لنا هذا الفيلسوف أستاذا لليأس ، ولكن هذه المسرحية ليست في الواقع سوى فترة أولى سلبية في فلسفته المتطورة .

لذا ينبغي أن نعرض لبعض مسرحياته الأخرى حتى تتضح لنا معالم فلسفته على حقيقتها .

فمسرحية **اللبس** *(Le Malentendu)* تدور أحداثها في احدى قرى أوربا الوسطى ، حيث تدير فتاة مع أمها فندقا في مكان منعزل ، وكانتا اذا نزل بهما ضيف بمفرده ولمسا فيه دلائل الثراء ، قامتا باعطائه منوما لتسرقا نقوده ثم تلقيا به في النهر المجاور ، وهذا وضع غير مألوف بلا شك . وللفتاة شقيق اسمه « جان » ، هجر القرية منذ طفولته ثم عاد اليها بعد أن تزوج وبدأ ينعم بالسعادة والثراء ، وأصبح أمله أن يعود الى امه وشقيقته ليعمل على اسعادهما ، فيقول : « لست بحاجة اليهما ولكنني أشعر انهما يقينا في حاجة الي ، فالانسان لا يمكن أن يحيا وحيدا » .

وهكذا يمثل « جان » روح التعاون والتضامن فى مسرحية كامى ، بل ويرى « أن السعادة ليست هى كل شىء ، فكل انسان عليه واجبات . وواجبى أن أعود الى أمى والى وطنى . فلا يمكن أن يكون الانسان سعيدا حقا وهو فى المنفى وفى عالم النسيان . كما لا يمكن ان يعيش أجنبيا طيلة حياته » .

انه حقا انسان يسعى الى اتمام رسالته فى الحياة بان يربط نفسه الى أصله ونشأته ، وبأن يندمج فى الآخرين مقتسما معهم سعادته . ولكن هذا البطل فى الانسانية سوف يلقى فشلا تاما ، اذ أنه لحرصه على أن يتبين حقيقة الحال التى وصلت اليها أمه وشقيقته ، صمم على أن ينزل بفندقهما كسائح غريب ، فلم تتعرف عليه امه ولا شقيقته ، وهـذا أمر شاذ لا يقبله العقل . وبعد أن تتحرج المرأتان من ممارسة حرفتهما بازائه ، تنتهيـان الى ارتكاب جريمتهما ثم تتعرفان على شخصية ضحيتهما حين تتصفحان أوراقه الخاصة ، فتقع الأم نهبـا لليـأس ، اذ تكتشف أن فى أعماق قلبها المظلم يكمن شعور قوى نقى هو حبها لابنها ، ولكنها اكتشفت هذا الشعور بعد أن سبق السيف العذل ، وقتلته . فلم يبق أمامها الا أن تلقى بنفسها فى النهر لتلحق بجثة ابنها ، وتظل الفتاة فى وحدة اليمة لا مخرج منها ولا علاج لها ، فهى تعلم أن أحدا لم يحبهـا ولا أمل لها فى أن يحبها أحد . فتجهز على حياتها بنفسها دون أن تعرف من الحيـاة الا الالم والتحطم ، أو أن تذوق من العزاء الا كبرياء سخطها وتمردها .

لقد مثلت هذه المسرحية سـنة ١٩٤٤ بعد رواية **الأبواب المغلقـة** *(Huis-Clos)* **لسارتر** ، بفترة وجيزة ، لذا فلا يمكن القول بأن هناك تأثيرا لمؤلف على الآخر ، ومع ذلك فالقرابة بين المسرحيتين صارخة لايمكن انكارها ، اذ أن فندق الجريمـة الذى تخيله كامى ليس أقل جهنميـة من «صالون» **سارتر** ذى المقاعد الثلاثة فى مسرحية «الابواب المغلقة» . فكلاهما مكان خـلا من الحب ، وما « الآخر » فيـه سوى عميل غريب لا صـديق محبوب : ففى الواقع لا نرى فى احدى الروايتين دافعا من الحب يبرز بين الشخصيات ، انما تحـركهم ارادة الجريمة لتقيم علاقة غير انسـانية بين القاتل والضحية ، ففى ذلك الفندق أيضا « الجحيم هو الآخرون » ــ كما قال سارتر ــ لأنه قد خلا من الحب .

صحيح أن فى مسرحية **كامى** كان يمكن أن يشرق الحب لان «جان» الضحية كان يحب الآخرين ويسعى الى اسعادهم . وكانت أيضا زوجته تفيض عطفا ومودة . ولكن كليهما باء بالفشل لسبب واحد هو «اللبس»:

فحين تفضى الفتاة الى زوجة « جان » بوفاة ذلك الشاب ، تشرح لها السبب بقولها : « ان أردت معرفة السبب فلانه قد حدث لبس ، واذا خبرت الحياة ما ادهشك ذلك » ويقصد كامى بهذا « اللبس » أنه سنة الحياة ثم ٠٠ تستطرد الفتاة فى حديثها :

« اننا الآن نتمشى مع نظام الحياة حيث لا يتعرف أحد على الآخر . فيجب ان تفهمى أنه لا يوجد وطن أو سلام ، لا بالقياس الى جان ولا بالقياس الينا ، ولا فى الحياة ولا فى الموت » : اذن فكامى يقصد أن فى الحياة «لبساً» لا مناص منه ، وهو بصورة أوضح وأعم يمثل قسوة الحياة التى لاراد لها والتى لا يمكن التغلب عليها فى نظره الا بخنق الضمير أو نبذ الحياة !

غير أن نبرة الفناء والعدم المطلق هذه ليست هى المدلول الحقيقى لفلسفة كامى فى مسرحياته : ففى رواية اللبس فكرة اختص بها كامى وهى فكرة السعادة التى تسيطر عليه دائما ، والصلة القائمة بين ندائه للسعادة وندائه للعدالة : فهذه المسرحية التى تبدو مفتعلة وسوداء فى احداثها ، تنقذها من الفشل جودة الاسلوب وروعة التصوير عند الحديث عن الشاطىء وسحر البحر ، ويردد المؤلف مرارا هذه الصورة وكأنها «لازمة» ترمز الى السعادة ، ومن ثم تضىء أمام المسرحية سبيل النجاح ٠٠ فتقول الفتاة وقد ضجت بقريتها الجرداء القاتمة :

« فى اليوم الذى نصل فيه أخيرا امام البحر الذى طالما تمنيته وحلمت به ـ فى ذلك اليوم فقط ـ سوف ترتسم الابتسامة على شفتى » ٠ بل انها تقتل ـ لاحبا فى القتل كما كان يفعل كاليجولا ـ انما لتحصل على المال الذى ييسر لها الوصول الى شاطىء البحر ، الى أبواب السعادة والحب ، وهى لاتستسلم للسخط والتمرد الا عندما تتبين أن هذه الابواب قد أوصدت دونها الى الأبد ٠

بيد أن كامى حين يصور لنا الجريمة وسيلة ، والموت ملجأ ـ لايقدم لنا بذلك خلاصة فلسفته ، اذ أن الفتاة فى مسرحيته تعترف بأن «الجريمة وحدة وعزلة حتى لو اجتمع آلاف الأشخاص لارتكابها» ٠ ثم بعد ذلك تتقبل الموت لا كنجاة لها انما كعقاب: « من العدل أن أموت وحيدة بعد أن عشت وحيدة ! »

اذن فهذه المسرحية تتركنا فى يده الطريق الايجابى لفلسفة كامى، فهى ما زالت ماساة الوجود الأحمق الذى لا معنى له ، ودراما الثورة النفسية الجرداء ، أما نداء السعادة التى هى حب وعدل ، ذلك النداء الذى

ينبثق بين ظلمات القصة ـ فانه يرتطم ويتحطم أمام حائط من القدر الذى لا راد لقضائه !

ويتوقف **كامى** عن التاليف المسرحى من سنة ١٩٤٤ الى سنة١٩٤٨، فبعد أن كتب قصة **الطاعون** (La Peste) سنة ١٩٤٧ ، تمنى عليه الممثل الفرنسى « جان ـ لوى بارو » مدير الفرقة المسرحية المعروفة الآن باسمه ، أن يكتب مسرحية تعالج الموضـــوع الذى تقوم عليه قصـــة **الطاعون** ، فالف كامى **حالة الحصار** سنة ١٦٤٨ ، دون أن تكون هناك صلة بين القصة والمسرحية ، اللهم الا أن أحداث الكتابين تدور فى مدينةوقعت نهبا للبلاء ، وهذا رمز يعتز به خيال الفلاسفة الوجوديين كل الاعتزاز ، اذ يتيح لهم تجسيم التضامن البشرى ، كما يفسح امامهم المجال لتصوير جميع المشكلات المتعلقة بهذا التضامن فى نطاق ضيق يحدده موقف يتطلب فى آن واحد العجلة فى العمل والمشاركة فى الشعور والمصالح .

فلقد حرص سارتر فى مسرحيات : **الذباب والأفواه العديمة النفع** وبداية **الشـيطان والله** ، على استخدام رمز المدينة المحاصرة التى عزلتها كارثة لحقت بها . اما كامى فقد ابرز هذه النبرة بطابعه الخاص ، فاختار المدينة المنكوبة من بين الموانى ، فهى « قادش » فى قصة **الطـاعون** ، و « أوران » فى مسرحية « حالة الحصار » . والميناء يتيح له أن يضيف رمزا آخر عزيزا عليه ، وهو الأمواج والرياح المنطلقة وكل ما يعبر عن نداء السعادة الطبيعية الشاملة وسلامة الانسـان فى التمتع بملاذ الحـواس والقلب التى يشاركه فيها الأصدقاء والأحباء .

وان كانت هذه الرواية ضعيفة من الناحية المسرحية ، فانها شائقة من حيث المعنى والهدف : ففى قصة **الطاعون** يعالج كامى هذا البلاء من الناحية المعنوية خاصة ، فيصور ذلك العبء من الظلم والألم والموت الذى يثقل كاهل الانسان ، ثم يعرض آراء معقولة للكفاح فى شجاعة ونظـام ضد هذه الحياة الحمقاء التى لامعنى لها .

أما فى مسرحية **حالة الحصار** *(L'Etat de Siège)* فان الطاعون يتحدد نطاقه فيقتصر على صورته السياسية والاجتماعية : فمسرحيته هذه نقد للمساوىء المشتركة فى النظامين الفاشى والشيوعى ، ثم يخلص الى هذه النتيجة ، وهى أنه على الانسان اما أن يعدل عن الرغبة فى حيـاة كريمة مفضلا الاستسلام الى اليأس ، او أن ينبذ اليأس ليحقق حيـاة

حُريةً ، وهذه النتيجة الأخيرة هي التي يرتضيها كامي ويدعو اليها ، فهي السبيل الى تحقيق السعادة والعدالة بين الناس ٠

ثم يقدم كامي مسرحية « العادلون » (Les Justes) على مسرح « هيبرتو » بباريس في ١٥ من ديسمبر سنة ١٩٤٩ ، فالعادلون ، في حكمه هم الذين لايرضون بعالم أصبحت فيه الحرية امتيازا مقصورا على بعض الشعوب ، انما الحرية حق لكل فرد في كل شعب : فيقول أحد شخصيات هذه المسرحية لزميله : « لقد سررنا حين علمنا انك استطعت الوصول الى سويسرا ، تلك البلاد الحرة » فيرد عليه زميله : « ان سويسرا سجن آخر ، بل الحرية نفسها سجن مادام على وجه الأرض انسان واحد مستعبد » ٠

فالثورة على الاستعمار تحقق حياة العدل والشركة بين الأحرار ٠

والثائرون على الاستعمار الذين يقتلون لاسترداد حريتهم انما هم في الواقع « عادلون » وليسوا بمجرمين ، فهم يقتلون في سبيل تحرير بلادهم ، ويموتون أيضا في سبيل هذا التحرير ، وكأنهم بدمائهم قد اغتسلوا من الجريمة وتطهروا منها ليظلوا رمز الحرية والعدل ٠

وهكذا تتطور فلسفة كامي في مسرحياته لتدخل في اطار ايجابي اخذت تتضح معالمه ، ولكنه مات في الرابع من يناير سنة ١٩٦٠ في حادث سيارة بفرنسا قبل أن يكتمل العقد الخامس من عمره ، فترك فلسفة لم تنضج حلقاتها بعد ٠ ولكنه ترك مسرحيات عميقة المعنى وان كانت تميل في مجموعها الى التشاؤم ، فانها تسرى في ثناياها اشراقات عاطفية ولمحات انسانية تفتح منافذ الأمل في نشر السعادة وتطلق طاقات العمل على تحقيق العدالة ٠

## فلسفة الحياة في مسرحيات كامي

لا شك ان كل كاتب لديه عمق فلسفي ، تشغله مشكلة الموت وتعنيه دراستها وهذا هو شأن «البير كامي» المؤلف المسرحي الفرنسي اذ كانت تستأثر بفكره هذه المشكلة التي هي في الواقع مشكلة الحياة ، ولعل هذا هو أيضا شأن كل عمل أدبي أو مسرحي يزعم معالجة مشكلات الانسان ، اذ نجد أن فكرة الموت ترقد في أعماق العمل الأدبي ينبوعا له ومصدرا ٠ ومن الطبيعي أن يختلف موقف المفكرين أو الفنانين من مشكلة

الموت على حسب الزاوية التى ينظرون منها الى هذه المشكلة وأسلوبهم فى تناولها وعلاجها ٠

ويواجه «البير كامى» هذه المشكلة فى جميع صفحات مؤلفاته بصورة تتفاوت فى الموضوع والصراحة الى أن تتبلور أمامه بصورة مجسمة حين يعالج موضوع الانتحار ٠ فيوجه سؤالا لا لبس فيه ولا غموض :

«هل للحياة معنى او قيمة ؟» فاذا كان الجواب ان لامعنى للحياة ولا قيمة ، فيصبح الأمر متوقفا على عزم الانسان أن يحشد شـــجاعته لينبذها ويرفضها ، ويحلل كامى هذه المشكلة فى قصة «اسطورة سيزيف» *(Le Mythe de Sisyphe)* فيكتب فى السطر الأول منها هذه العبارة :

« لا توجد سوى مشكلة فلسفية واحدة جديرة بالدراسة الجادة ، وهى مشكلة الانتحار » ٠

فلو كانت الحياة حقا بغيضة وتافهة وحمقاء ، فمن الغباء والجبن ان يرضى بها الانسان ويتحملها ثم يتخذ منها موقفا سلبيا فى انتظار ان يأتى الموت ان آجلا أو عاجلا ليخلصه منها ، فكرامة الانسان تأبى عليه القيام بدور يحتم عليه أن يكون ضحية الخديعة والتغرير ومن ثم يجب عليه أن يرفض القيام بهذا الدور بمحض ارادته ٠

والحياة تكدس أمام كامى قدرا كبيرا من ألوان الحماقة واللا معقول بحيث يرى نفسه منقادا الى هذا الحل المتطرف بحثا عن « القرار السليم الذى يجعل من الانتحار حلا لألوان الحماقة فى الحياة » ٠

وهذا القرار السليم يتخذه أولا فى « اسطورة سيزيف » بصـورة صريحة ٠٠ ثم يبنى قصصه ومسرحياته التالية على مناقشة فلسفة الحياة فيتبين أن الحياة حماقة بغيضة وأن خير ما يمكن عمله هو تحطيمها ، وينتهى الى هذا الحل فى مسرحية « اللبس » *(Le Malentendu)* التى عرضنا لتحليلها باعتبارها اروع أعماله الفنية ٠

ان آراء كامى فى مسرحياته تتمشى مع تفكيره فى قصصه ، ويمكننا ان نميز فى فلسفته اتجاهين واضحين :

الأول هو الاحساس بحماقة الحياة وتفاهتها ٠

والآخر هو السخط على هذه الحياة كنتيجة حتميـــة للاحساس بحماقتها ٠

لقد قدم كامى مسرحية « اللبس » فى سنة ١٩٤٤ فى اعقاب تحرير فرنسا من الاحتلال الألمانى ، ثم بعد انقضاء عام واحد قدم مسرحية « كاليجولا » وفى هاتين المسرحيتين يعرض كامى فلسفته فى الحياة ٠

ولابراز هذه الفلسفة نتناول مرة ثانية مسرحية «اللبس» بالتحليل بعد أن أشرنا فى الموضوع السابق الى دلالتها ومكانتها بين مؤلفات كامى ٠

تدور احداث هذه المسرحية فى منطقة « مورافيا » المنعزلة فى وسط اوربا ، ويرمز كامى بهذا المكان النائى المنعزل ، الآهل بالجرائم والمجرمين الى عالمنا الذى نحيا فيه ٠ أما «جان» الغريب الذى جاء يطرق باب هذا العالم ، فيرمز الى السؤال الذى يراود كل نفس : ترى لماذا نلج باب الحياة؟ ولماذا نرغب فى الدخول اليها ؟ أما الجواب فترمز اليه الجثة الراقدة فى اعماق النهر ٠

ولكى يشرح كامى مفهومه لنظام الكون يقدم فى هذه المسرحية الوجه الكئيب للفوضى وللجريمة : فمشاهد المسرحية ومناظرها تصور عالما مغلقا بل مكتوما وخانقا ، فلا نور يشرق عليه ولا افق يمتد امامه ، فمنظر الوحل والمطر لايبشر بأى مخرج ممكن أمام القلب الذى يرنو الى حياة أفضل ٠

ان «مارتا» ترتكب جرائم القتل لكى تفلت من حياتها الكئيبة الخانقة لتعرف ضياء الشمس وتلحق بالبحر الذى يرمز الى عالم السعادة ، ولكنها فى أحلامها هذه تضيف رعبا وفزعا الى كآبة الحياة الخانقة كما تبرز عنصر الدمار القائم فى العالم حين ترتكب الجريمة تلو الجريمة ٠

وهكذا تأكل الأم وابنتها من تلك الفاكهة المحرمة الشنعاء ، وتقول الأم : « لكن هذا العالم نفسه ليس معقولا ولا منطقيا ، وأستطيع أن أؤكد ذلك بعد أن ذقت فيه كل شيء ، ذقت فيه طعم الخلق والانشاء ، كما ذقت فيه طعم التدمير والتخريب » ٠

اذن فالسؤال الذى يحير كل انسان ويشغل باله ، يرمز اليه كامى بالفتى «جان» واقفا على عتبة هذا العالم الكئيب ، يطرق الباب ، فهو غريب عن هذا العالم ، وكان حتى تلك اللحظة ينعم بالسعادة فى بلاد تنيرها الشمس الى جوار زوجة محبوبة ، ولكن تلك السعادة كانت فى نظره عمياء ٠ وهو يريد الآن أن يعرف السعادة الحقيقية ، فيقول لزوجته «ماريا» :

« صحيح أن الانسان فى حاجة الى السعادة ، ولكنه فى حاجة أيضا

الى فهم كيانه ومعنى حياته ، وأظن ان ما يساعدنى على ذلك هو العودة الى وطنى واسعاد جميع الذين أحبهم » .

ولكنه يخشى الا يأتيه جواب عن سؤاله وأن البـــاب الذى يطرقه لاينفتح ،كما يخشى ان واقع الحياة يبدد حلمه ومثله الأعلى، وعندئذ يشعر بالخوف والقلق فى حجرة الفندق حيث لن تلحق به زوجته ، ويحلل خوفه وفزعه قائلا :

« هذا هو حال الانسان فى حجرة الفندق ، فجميع ساعات المساء تمر ثقيلة كئيبة أمام الانسان الوحيد ، وها هوذا نزعى الدفين وعلمى الكامن يتحرك فى فراغ جسدى فيثور الألم ، وكأنه جرح قديم توجعه كل حركة أو احتكاك .. اننى اعرف اسم هذا الفزع ، انه الخوف من الوحدة الأبدية ، الخوف الا يأتينى جواب عن سؤالى » .

أجل ! لن يأتيه جواب ، اللهم الا القتل ، فيتجسم التنـاقض بين الواقع وبين ما ينشد ، جاء ينشد الحياة فى وطنه فوجدها أرضا عفنـــة بالجرائم ، وبدلا من السلام وجد الحقد والعنف ، وبدلا من الحب وجد الضغينة والوحدة .

وهنا يكمن «اللبس» الحقيقى الذى تزعم «مارتا» العانية أنها تزيله وتبدده . أجل ! ان بلد النور والسعادة قد افلتت منها فضاع حلمها . انها سجينة جرائمها ، ليس هذا فحسب ، بل سجينة فشل هذه الجرائم. فليس أقل من أن تتخلص نهائيا من الحياة فتقدم بدورها على الانتحـــار مثل أمها .

ولكن قبل أن تفعل ذلك تشعر أنه لزاما عليها أن تحطم «ماريا» وهى الوحيدة التى بقيت على قيد الحياة ، وذلك بأن تقتل فيها أى وهم بأن للحياة معنى أو قيمة . وفى هذا المشهد العنيف يحشد كامى الالفـاظ والعبارات المثيرة فتقول «مارتا» لزوجة شقيقها :

« ذلك الاحمق ! لقد وجد ما أراد ، لقد عثر على أمه فهى ترقد الى جواره ، وها نحن أولاء جميعا نستظل بنظام الكون ، فيجب أن تفهمى انه لا يوجد وطن أو سلام له أو لنا - لا فى الحياة ولا فى الممات ، لانه لايمكن أن تسمى وطنا هذه الأرض الغليظة المحرومة من النور حيث تدفن لتطعم الديدان العمياء ! أؤكد لك ان الحياة تنهبنا وتسلبنا كل شىء ، فما جدوى هذا النداء العارم الذى يبعثه الانسان ؟ لم اذن نصرخ وننادى البحر أو الحب ؟ هذا كله عبث ووهم باطل ! ان زوجك يعرف الآن الجـــواب عن

سؤاله وسؤال كل انسان عن معنى الحياة ، فالجواب هو ذلك المسكن المرعب الذى سوف نحشر فيه جميعا فى النهاية جنبا الى جنب ! »

ففى الواقع ليست هذه القصة مجرد سرد حادث من الحوادث اليومية التى يرد ذكرها فى الصحف ، أو هى «ليس» عرضى فى الحياة انما هى فى نظر كامى ترمز الى الصورة الحتمية لوضعنا فى الحياة ، هذا الوضع الذى يتلخص فى الشعور بالوحدة والألم من الحب المهيض الذى تدوسه الأقدام ! »

وحين تحرص «مارتا» على ان تبدد من قلب «ماريا» آخر خيط من الأمل وحين تعمل على أن تدخل فى روعها ان آمالها سراب ووهم — انما تود بذلك ان تزرع اليأس فى قلبها ، فتؤكد لها انه «لامخرج من مشكلات الحياة» ثم تضيف :

— وقبل أن أتركك الى غير لقاء ، ارى أن أمامى شيئا يجب ان افعله فيبقى على أن اغرس اليأس فى نفسك »

— فتنظر اليها ماريا فى فزع وتقول : « الا فاتركينى ! هيا ارحلى عنى واتركينى ! »

— فتجيبها مارتا : « حقا سأتركك ، فهذا يريح نفسك ويريحنى أنا ايضا . اذ لا أقوى على احتمال حبك ودموعك ، ولكننى لا أستطيع ان أموت تاركة لك الاحساس بأنك على حق ، فيعز على أن أموت وأدعك تعتقدين ان الحب ليس عبثا وبطلانا ، وان كل مايجرى أمامنا ليس سوى حادث عرضى ، بل على العكس أريد اقناعك بأننا الآن نتبع نظام الكون ، يجب أن تقتنعى بهذا كله .

— ماريا : وأى نظام تعنين ؟

— مارتا : ذلك النظام الذى لايستطيع أحد فى ظله أن يتعرف الى نفسه .

فتأخذ « ماريا » بدورها فى البحث عن جواب بعد أن مات زوجها «جان» فتتجه الى الاله الرحيم وتصرخ « يا الهى ! لا أقوى على الحياة فى هذه الصحراء ! أشفق على وترفق بى ، تطلع الى ولا تشح بوجهك عنى ! الا فاسمع صراخى يا الهى » .

فيأتى الجواب من شفتين لم تنفرجا عن كلمة واحدة طيلة المشهد والجواب : «لا» .. ثم تسدل الستار .

ويود كامى أن يوضح ان جفاف القلب خير مفتاح يفتح لنا باب العالم : فمارتا يتجسم فيها الجمود وغلظة القلب التى اكتسبتها من خبرة الحياة ولكى تتلاءم مع هذه الحياة تخلص الى ضرورة الجفاف الداخلى : جفاف القلب وجموده . فمن ذا الذى يستطيع العيش اذن بقلب يضرم بالحب ؟

وهنا تسأل ماريا شقيقة زوجها :

ــ ولكن لماذا ؟ لماذا فعلت هذا كله ؟

ــ مارتا : وبأى حق تستجوبيننى ؟

ــ ماريا ( وهى تصرخ ) بحق حبى .

ــ مارتا : وما معنى هذه الكلمة ؟

اذن ففى نظر كامى : اما أن يحيا الانسان غليظ القلب ، غريبا عن الحياة أو فليختر الموت ! فتقول مارتا لزوجة شقيقها :

« هيا صلى لالهك ليته يجعلك مثل هذا الصخر الصلد ! فتلك هى السعادة التى يبغيها لنا ، بل تلك هى السعادة الحقيقية . هيا تمثلى بالهك وصمى أذنيك عن سماع أى نداء ، والحقى بهذا الصخر الأصم قبل أن يفوت الأوان .. أما ان شعرت بالخوف والوجل وكنت على درجة من الجبن يتعذر عليك معها أن تدخلى الى رحاب هذا السلام الأعمى ، فعندئذ تعالى الحقى بنا فى بيتنا المشترك » .

وتقصد قاع النهر الذى لقى فيه الجميع حتفهم .

« فعليك أن تختارى بين سعادة الصخر الحمقاء وبين قاع النهر وفراشه الوثير حيث ننتظرك جميعا » .

ذلك هو قرار الانتحار كحل للحياة الحمقاء فى نظر كامى ، على انه ليس انتحارا فرديا أو ايجابيا فحسب ، انما هو انتحار بدافع المبدأ ، فالانسان الذى يضع به حدا لحياته ، انما يدعو الانسانية بأسرها ، تلك الانسانية التى يمثلها ، الى أن تقتفى خطاه سعيا نحو الموت .

وهكذا تبدو هذه المسرحية نقاشا فلسفيا يقرع فيه الحجة بالحجة ، غير انه برغم الجفاف الفلسفى ، نرى ان الحوار يفيض قوة وينبض بالحيوية ، كما أن شخصية الأم بالرغم من مجافاتها لمنطق التحليل النفسانى ــ اذ لم تتعرف على ابنها بعد طول الغياب ــ تتسلط علينا بقوتها الجارفة كامرأة ألفت القتل الى أن سئمت حياة الجريمة !

اما «جان» و «مارتا» فلهما شخصية معنوية اكثر تجردا ، اذ يرمزان الى السؤال عن معنى الحياة والى الجواب عن هذا السؤال .

ومن ثم امكن كامى بفضل قوة هذه المسرحية أن يكتب لنفسه النجاح والخلود فى عالم التاليف المسرحى .

غير اننا نخطىء فهم كامى وفلسفته فى الحياة لو اعتقدنا انه ينادى حقا بالانتحار ونبذ الحياة ، انما هو فى حقيقة الامر ينادى بقوة الارادة على ان تقبل الحياة على ماهى عليه فى هذا العالم ، وتكافح فى تحمل متاعبها ، اما الالتجاء الى القتل بحجة اصلاح مساوى الحياة او لتحقيق الآمال التى ننشدها ، فهذا تفكير مصيره الى الفشل والدمار ، كما حدث لمارتا ولأمها .

اما عن الانتحار فهو أوضح دليل على الجبن وعدم الأمانة ، ولايتحدث عن شجاعة الانتحار الا من تكدس فى عقولهم قدر ضخم من الجبن وفاضت قلوبهم باليأس ، فنبذت الحياة عن ضعف وعن عجز .

اما كامى فيؤمن بان « **لا شىء يبرر تصرف الانســان فى أن يضع بنفسه حدا لحياته** » انما حين يشعر الانسان بالسخط على حماقة الحياة يجب أن يستمد من سخطه جلدا على التحمل وشجاعة فى الكفاح .

وفى اعتقادنا أن الحياة لاتجود بنورها وجمالها على المتوانين فى سبلهم أو المخذولين فى مسعيهم ، انما هى تفتح كنوزها امام المكافحين فى جلد والمناضلين فى غير مايأس او استسلام .

## ٨ ـ جان انوى ( ١٩١٠ ـ )

**JEAN ANOUILH**

إن انوى (Anouilh) قليل الحديث عن شخصه وعن انتاجه، بل ينسب اليه الكثيرون الانطواء على نفسه فيرد عليهم بقوله: « ليست لحياتى سيرة أسردها ، واننى لمرتاح لذلك كل الارتياح » ..

واذا ماجازف بسر من أسرار حياته فانما يكشف عنه بأسلوب المؤلف المسرحى ، فتزدوج شخصيته كمؤلف لتتضمن شخصية أخرى مسرحية ، وكأنه يكتب حوارا فى رواية ، ويأتى حديثه عن نفسه فى تكتم وحياء ، على صورة نصيحة تفصح عن جانب ضئيل من جوانب شخصيته .

ولد جان انوى (Jean Anouilh) فى ٢٣ من يونيو سنة ١٩١٠ لأبوين متوسطى الحال ، فقد كان أبوه ترزيا فى بوردو وأمه عازفة كمان ، ثم أتم دراسته الثانوية فى احدى مدارس باريس . وكان زميله فى الدراسة الممثل الشهير «جان لوى بارو» صاحب الفرقة المسرحية التى تعمل حاليا على «مسرح فرنسا» فى باريس . ثم قضى عاما ونصف العام طالبا بكلية الحقوق واشتغل بعدها فى دار للاعلان لمدة سنتين ، ثم عمل سكرتيرا للممثل المعروف «لوى جوفيه» وسرعان ماهجره ليبدأ مغامرته الكبرى فى عالم المسرح .

وكان قد أعد نفسه منذ نعومة اظفاره لهذه المغامرة ، فيروى عن نفسه انه أخذ يتردد على المسرح منذ الثامنة من عمره مكتفيا برغم انفه بمشاهدة الفصل الاول فحسب تحاشيا للسهر ، ويتحدث عن شدة اعجابه بالفرقة المسرحية وخاصة بمن يقوم بدور البطل أو العاشق او الخائن ، وتستهويه الفكاهة المسرحية بجميع ألوانها .

وبدأ فى سن الثانية عشرة يكتب مسرحيات شعرية ، ومن الطبيعى انه لم ينجز أية مسرحية منها لحداثته ، ومنذ سنة ١٩٢٥ أخذ يتردد على المسرح فى باريس بانتظام ، ويقرأ مسرحيات برناردشو وكلوديل

وبيراندللو ، ولكن الحدث الرئيسى فى حياته كان اكتشافه للمؤلف المسرحى «جيرودو» (Giraudoux) الذى اثر فى نفسه تاثيرا عميقا .

ففى احدى امسيات سنة ١٩٢٨ ذهب الى مسرح «الشانزليزيه» حيث كانت فرقة «جوفيه» تمثل مسرحية «سيجفريد» تاليف جيرودو .

ثم مضى خمسة عشر عاما على هذا الحدث وتوفى المؤلف فكتب انوى رسالة بعنوان «تحية جيرودو» اعترافا بمدى اثره فى نفسه ، ووفاء لما عليه من دين ، جاء فيها :

« أنى لى ياعزيزى جيرودو ان اقول لك الآن ما لم أستطع ان اقوله لك منذ خمسة عشر عاما حين شاهدت مسرحية سيجفريد ، ونزلت بعدها مهرولا على درجات السلم المؤدى الى الباب الخارجى وأنا اجهش بالبكاء ، اذ ولدت فى نفسى خليطا عجيبا من اليأس والسرور الشديد ومزيجا من الكبرياء والخضوع الرقيق ، حيث ان مسرحية سيجفريد وهبت لى مفتاح سر ظل مفقودا مدة طويلة » .

ولعل هذا السر هو فن الجمع بين الاسلوب الدارج والأسلوب الشاعرى فى آن واحد ، وكان انوى يعانى فى قرارة نفسه ازمة تؤرقه اذ بلغ سن العشرين ولم يوفق بعد الى الأسلوب الذى يعبر به عما يجيش فى صدره .

ويصف انوى مكان هذا المسرح فى شارع «مونتنى» (Montaigne) بانه « روضة الربيع ازدهرت فيها خضرة مورقة ، تفتحت وسطها زهرة ، ولد معها اسلوبه» الذى يختلف عن اسلوب جيرودو ، انما هو فى النهاية كاسلوب استاذه من حيث الجمع بين التعبير الدارج والنفحة الشاعرية .

وفى سنة ١٩٣١ ، بعد ثلاث سنوات من اكتشافه لسر فن جيرودو ، قدم للمسرح رواية « القاقم » *L'Hermine* ( أو « القاقوم » وهو اسم حيوان ذى فراء ثمين ) فكانت هذه المسرحية الأولى هى أولى خطواته فى سلم المجد ، فعزم عندئذ على التفرغ للمسرح ، ثم تزوج الممثلة Monelle Valentin واخذ يعهد اليها بادوار البطولة فى مسرحياته .

وان كان لقاء انوى بجيرودو كان كشفا له اثره من ناحية الاسلوب فان لقاءه سنة ١٩٣٧ بالممثلين «بيتوئيف وبارساك» كان كشفا آخر ابان له ان خشبة المسرح لها اهميتها فى ابراز العمق المسرحى ، فكلاهما يجعل من المخرج مبدعا مجددا فى الإبتكار . فيقول «بيتوئيف» (Pitoëff)

« ان الاندماج فى نص المسرحية أول واجب يلتزمه المخرج ، ولكن يجب الحرص على استقلال الفن المتعلق بخشبة المسرح استقلالا مطلقا ، واذا مااحتاج النص الى امتداد فعندئذ تتدخل الموسيقى ، وغالبا مايسهم المنظر فى هذا الامتداد ، فالموسيقى والمنظر هما دائما فى خدمة النص » .

وكذلك يؤكد «بارساك» Barsacq بدوره ضرورة احترام النص واحترام شخصية باعث الحيـــاة فى هذا النص ، هـــذا الذى ينصب مجهوده على ابراز الجمال والقيمة الفنية للرواية ، لذا نرى انوى دائم الصلة بمخرج مسرحيته الى حد أصبح معه ملما بالكثير من فنون الاخراج واسراره ..

وحينما توفى «جورج بيتوئيف» وزوجته الممثلة «لودميللا بيتوئيف» ســـجل لهمـــا انوى بروح الوفاء التى كتب بهـــا « تحية جيرودو » عبارات تشيد بصفاء العاطفة التى كانت تربط هذين الزوجين،وأخذ يمجد فن «لودميللا» فى صوتها العذب الذى ظل دائمـــا يرن فى اذنيـــه كلحن موسيقى جميل ، فلقد ملك عليه هذا الصوت جميع حواسه الى حـــد أنه كان يسمع حتى صمتها . فيقول فى ذكرياته عن مـــرحية «المتوحشة» او «الفتاة غير الأليفة» : انه كان ينقح النص معهـــا فى «البروفات» ، وفى بعض المواقف كان يقتطع ويحذف من الالفاظ التى تقولها «لودميللا» ثم يعاود الحذف الى أن يكتفى من كلامهـــا بالصمت «هـــذا الصمت الذى كانت تجيد فن القائه » .

وهكذا بفضل ظروف موالية ولقـــاء موفق ، تولد فى انوى اسلوب مسرحى من حيث اللغة وفن التمثيل .

## سلطان الماضى فى مسرح انوى

مهما تعددت وتبـاينت الآراء التى يعرضها أنوى فى مسرحيـاته فاننا نرى من بينها فكرة رئيســـية تبرز دائما لتدور حولها بقية الأحداث والأفكار ، وهى فكرة الماضى وكيف انه يشد اليه مستقبل الشخصيات جميعا ويفرض سلطانه عليها ، ومن ثم يحجب عنها السعادة التى ترنو اليها ، ولعل ابشع ثوب يرتديه الماضى هو رداء الفقر .

لذا فان فكرة الفقر ماثلة دائما فى مسرح أنوى . وان كان الفقـــر لايحتل مكان الصدارة فيه ، فانه يشغل ركنا رئيســـيا من أركان المسرح

ويلقى عليه ظله الكئيب . وغالبا ما تكون شخصية الفقير هى الشخصية الرئيسية فى المسرحية ، وخاصة فى رواياته الأولى :

ففى « القاقم » (أو القاقوم) سنة ١٩٣١ نرى الفتى الفقير «فرانتز» لايستطيع الزواج بفتاته على الرغم مما أقدم عليه من قتل عمتها لتثرى بارثها منها ! وفى رواية «ايزابل» سنة ١٩٣٤ يرفض الشاب المعدم «مارك» ان يتزوج فتاة غنية ، اذ يشده ماضيه البائس الى حياة الفقر فيبقى الى جوار أمه يشاركها فى فقرها على الرغم من فرصة الغنى التى تواتيه !

واخيرا فى رواية «المتوحشة» (او «الفتاة غير الأليفة») سنة ١٩٣٤ تهرب الفتاة تيريز من الشاب الغنى الذى يحبهـا ويريد الزواج بهـا تضامنا منها مع أسرتها الفقيرة .

ويصور لنا انوى كل الوان السخط والجريمة وجميع مايتصل بالفقر من اذلال وبشاعة : ذلك بأن شخصياته تتألم « على الطريقة الاسبانية » من الاذلال اكثر من الحرمان أو الضيق المادى . وقد ينشأ فيهم هذا الاذلال لرؤيتهم الأغنياء ، ولكنه أحيانا ينبع منهم نتيجةلحياة الوالدين انفسهم بمافيها من تعس ورذيلة كمايحدث فى رواية «المتوحشة» فالفتاة تيريز «فقيرة مسكينة كفأر صغير» ، تذوق أمر الوان الاذلال بسبب والديها المنحطين ، وهما بدورهما ثمرة الفقر بكل مايحوطهمـا من استهتار او جشع او اخفاق فى الحياة ، فيدفعانها الى الزواج من الشاب الثرى «فلوران» بغية ابتزاز ماله ، ولكن ماضيها التعس الملطخ لايستمرىء فرصة الغنى المواتية فيثور عليها ، ويحملها على الفرار بعيدا عن الثراء لتعود الى الفقر !

وهكذا يحتل المال المركز الرئيسى فى أولى مسرحيات انوى ، فجميع الشخصيات تدور حوله وترتطم به : اما سعيا اليه أو هربا منه ، فهم يرون فيه أحيانا السبيل الى الحب ، واحيانا العقبة التى تقف دونه ، ولكنه دائما مرتبط بمصيرهم فى سعيهم اليه أو هربهم منه :

ففى رواية «القاقم» او «القاقوم» نرى ان فرانتز لايسعى وراء المال بدافع البحث عن المتعة او تعويض مافاته من حرمان ، انما يرى فى الحصول على المال الشرط الرئيسى لتحقيق حبه ، فيدور بينه وبين زميله فيليب الحديث التالى :

ــ فيليب : أن كبرياءك تقودك الى الشرور والضـــلال ، فان كنت تحبها « حقا » ففي مقدورها عندئذ أن تتزوجك .

ــ فرانتز : انني اعلم يقينا ان هذا امر لاامل فيه ، فالجميع يفكرون مثلك ، ولكنني اؤكد لك يافيليب انني أحبها «حقا» ، غير انني أتساءل : لماذا تعتقدون جميعا انه اذا ما جاء ذكر المال فمعنى هـــذا ان المرء يخفي وراء ذكره قذارة ، او أن هناك «المياه تحت التبن» .. على حين ان المال وحده هو الكفيل بابعادنا عن القذارة ! انني أحبها يافيليب حبــا جمــا لااستطيع معه ان أستغنى عن المال .

ــ فيليب : انت تكفر بالحب يافرانتز ، فالحب الحقيقي يمكنه ان يستغني عن المال !

ــ فرانتز : مهلا ، هدىء من ثورتك ، فأنت يا من تزعم انك صديقي كان يجـــدر بك حين تراني اتألم ان تحـــاول فهم الى بدلا من أن تجيبني بالعبــارات التقليدية المألوفة عن الحب بلا مال . لقــد جعل الفقر من شبابي سلسلة من المسكنة واليـــأس ، لذا فانني اتوخى الحــذر الآن . فحبي شيء جميل جدا وأنتظر منه الكثير في حياتي ، فلن اجازف به ولن اترك الفقر يتسرب اليه ليضفي على هذا الحب الجميل قبحا وقذارة . لذا أريد أن أحوطه بسياج من المال .

ــ فيليب ، هذا هراء !

اجل انه هراء في نظر فيليب الذي لم يعرف الفقر في حياته ، اما فرانتز فانه لا يستطيع أن يفكر أو ينظر الا خلال جرحه الدامي ، بل انه كله بأسره جرح دام . ومن هذا الجرح الأليم تتدفق رغبته في النقــاء والسعادة .

ونرى ايضا ان الجريمة في لغة المسرح هي التعبير عن هذا الوضع الخاطىء ، لذا فان فرانتز يقتل الدوقة عمة محبوبته لكي تستطيع هذه المحبوبة ان ترث ، ويقول : « لم اقتلها رغبة في مالها ، انما لأن هذا المال في ميزان الامور الغامض قد أصبح الثمن الوحيد لسعادتنا» .

وحين أجهز على الدوقة بضربات المطرقة ، كان يتوهم انه يقتل في الوقت نفســه روح الجبن والقذارة الكامنة فيه ، ويتوهم ايضا أن موت الدوقة سيخلصه من الذل واليأس . ولكن سرعان ماتضح له ان مصدر هذه الفعلة الشنعاء كان الحقد وحب الانتقام ، ومن ثم يعترف ان قذارته ما زالت تحيا فيه لم تمت ، بل اتضح له تأصلها فيه ، فيقول لحبيبته :

« انني لم أقتل الشاب الذي كنت أود قتله حين أرتكبت جريمتي . انظري الى هذا الشاب ، أى انظري الى ، سأساعدك على فهمي ان كنت لاتستطيعين ذلك : فهذا العبوس البادي على شفتي هو الجبن ، وهذه الخصلة على جبيني انما هي رمز كسلي وارتخائي ، وهذا التحديق في نظراتي هو أنانيتي ! »

اما في رواية «المتوحشة» أو (الفتاة غير الأليفة) فنرى أن المال ليس هو السبيل الى السعادة ، بل هو العقبة في سبيل بلوغها ، أى ان تسليط الاضواء على المال قد تغيرت زاويته في مسرح آنوى . فالسعي الى المال قد لوث والدى «تيريز» فأرادا بيعها للشاب الثرى ، وتعذر عليهما ان يفهما ان تيريز تستطيع أن تحب هذا الشاب دون ان ترغب في ماله ، لذا تقف الفتاة في وجه شراهتهما وتدفع عن قلبها اى طمع في المال فيصبح الحب في نظرها ملازما لفكرة رفض المال لا البحث عنه ، بل وينحصر حبها في هذا الرفض وتصرخ في وجه والديها قائلة : « كلا ، كلا ، لن تعود الى الحديث عن المال . لقد جلبتما على آلاما كثيرة بسببه ، واليوم تجعلانني افقد سعادة عظيمة بسببه ايضا . كفى اذن كفى ، انني لااريد المال » .

فعلى حين أن «فرانتز» يحاول أن يفر هاربا من وجه نفسه ويود الهرب من طفولته وفقره ، نرى أن تيريز تنتصر على اغراء الهروب من طفولتها وفقرها وترفض خطة والديها البغيضين انتصارا لصرخة الماضي في اعماقها . فنراها تفيق من وهم الثراء وتعود الى حقيقة جرحها ، الى حقيقتها ، حقيقة الفقراء !

اما الاغنياء الذين يمثلهم حبيبها الثرى «فلوران» فيصفهم آنوى بانهم على هامش الحياة لأنهم يحيون على هامش الالم ومن ثم على هامش الحقيقة ، فلاعمق في قلوبهم الصافية الهادئة ، اذ لاتمس الأحداث سوى سطح قلوبهم فلاتعمقها ولاتثير بها اى اضطراب . ونتيجة ذلك انهم لا يعلمون عن الحياة شيئا .

وهنا تقول تيريز للفتى الثرى فلوران : « أنت لا تعرف شيئا عن الحياة يافلوران . فهذه التجاعيد ، أى الام خطتها على بشرتي ؟ لم يسبق لك قط انعرفت الما حقيقيا ، الما مخجلا وكأنه جرح يؤلم . انك لم تبغض أحدا فهذا واضح في عينيك ، حتى الذين اساءوا اليك فأنت لا تبغضهم ! »

ومن ثم تكشف تيريز عن حقيقة طفولتها حين تقول لفتاها :

« انت لم تكن قبيح الشكل ذميما يوما ما ، ولم تشعر بالخزى والعار ، ولم تعرف الفقر والعوز ! اما انا فكنت الجأ الى السكك والطرقات الطويلة لأتحاشى نزول درجات السلم امامكم ، اذ كانت جواربى ممزقة عند ركبتى ! »

وما ان تستيقظ هذه الذكريات الأليمة فى نفسها حتى يثور سخطها ضد جهل الأثرياء بحقيقة الحياة :

« انت لاتعرف شيئا ! افهمت ! فمادمت افرغ امامك جعبتى اليوم كما تفعل الخادم التى يطردها مولاها من الدار ، فاننى اريد مرة اخرى ان اصيح فيك : ان أشد مايؤلمنى هو انك لاتعرف شيئا عن الحياة ، انكم معشر الأثرياء تحظون بهذه الميزة ، انكم لا تعرفون شيئا عن الحياة . اننى أشعر هذا المساء أن كاهلى ينوء بعبء ثقيل من الالم الذى يعانيه الفقراء حين يتضح لهم أن السعداء لايعلمون شيئا عن الحياة ، بل وانه لاامل فى انهم ذات يوم سوف يعلمون ! ولكنك يافلوران سوف تعرف بعض الشيء ، ستعرفنى انا على الاقل مادمت لاتعرف الآخرين ، هيا يا ابتاه تكلم ان كان لديك الشجاعة الكافية ، واشرح له الوان الفقر وضروب المهانة والضعة التى لم يستطع معرفتها ، والتى لقنتنى اناالتى أصغره سنا ، هذا «العلم الكئيب» ، هيا اشرح هيا ، قل له كل شيء ، قل له لما كنت فى التاسعة من عمرى كيف أن رجلا عجوزا طيب المظهر ... »

وهنا نلمس اعمق جراح الالم واسود الوان بؤس القلب ، بل وأبشع صورة للحقيقة ، انها هذا « العلم الكئيب » الذى تسكبه كأس الحياة قطرات وجرعات متتابعة فى قلب الفقراء ، الى ان يضيق القلب بما يحوى ، فتخرج الحقيقة المريرة فى سخط رهيب ، لتبدأ بالاعتراف ببؤس هذا القلب وتنتهى الى اتقان هذا «العلم الكئيب» .

ولكن الاعتراف بالبؤس والعلم به لايؤديان الى تنقية القلب او التخلص من الفقر والشقاء . بل على العكس ان الاعتراف بالبؤس والافصاح عن الجرح الكامن انما هما بمثابة نكء الجرح أو «هرشه» لينزف الما وسخطا لايتوقفان .

وهكذا يطيب لانوى أن يلقى بشخصياته فى « مياه عكرة » لا تروى ظمأهم ولا تنظف ثيابهم ، بل تلطخها باقذار تظل عالقة بحياتهم وتلاحقهم شبحا يؤرق حاضرهم ومستقبلهم ، لذلك يظلون يعيشون دائما فى ماضيهم الملوث ، لا سبيل الى الهرب من « هذا الشيء المفترس الذى يسمونه الماضى » اللهم الا بفقدان الذاكرة ! .

ولقد تعرض أنوى لهـذه المحاولة فى سنة ١٩٣٦ حين صـور فى مسرحيـة « المسـافر بلا متـاع » (Le Voyageur sans bagage) أو «المسـافر الخاوى الوفاض» رجلا اسمـه «جاسـتون» Gaston فقد ذاكرته بسبب الحرب ، ولا يكتفى الماضى فى هذه المسرحية بان يكون ذكريات تثور فى النفس بل نراه يتبلور ويتجسم ثم يتحرك بين شـهود الاثبات : فحين يواجهون جاستون « المسافر الخاوى الوفاض » بأسرته بل وبنفسـه ، يبدأ ماضيه فى الظهور تدريجيا خلال الاستفسارات التى يتحراها فى أسرته ومع الخدم ، ثم لا تلبث أن تحيا وتتجسم احـداث الماضى ، فها هى ذى طفـولته : انه يهـوى قتل الطيور والحيـوانات الصغيرة . وها هو ذا شبابه المبكر فى ميوله وغلظته يثور به الى الحد الذى يحاول معه التغرير بزوجة اخيه . ومن ناحية أخرى تتيقظ القيود والتقاليد الاجتماعية فى نفسه ويتذكر جاستون مدى ثقل هذه القيـود وسخفها ، ويرمز اليها المؤلف بهذه العبارة التى كانت تقولها له أمه : « هيا تقدم لتقبل هذه السـيدة ، فلقد رأتك طفـلا ساعة مولدك . » فيضيق جاستون ذرعا بهذا الماضى اذ لا يرى فيه سوى « مجمـوعة التزامات واحقاد وجروح ! » .

كان يأمل ان يسترد ذاكرة تعيد له ماضيا سعيدا هنيئا ، ولكن فى غير بعض ذكريات الطفولة البعيـدة المدى ، تتكدس امامه الذكريات الاخرى وحشا مفترسا لتحكم عليه بأنه فظ لا ضمير له ولا أخـلاق ، فتجثم على صدره وتدفعه الى أن يقول لأهله :

« لو صح انى ابنكم لكان على أن أفيق من حلمى ليألف ذهنى هـذه الحقيقة التى هى نقيض أحلامى وآمالى ، حقيقة الماضى المثقـل بالقذارة والوحشـية » .

اذن فجاستون لن يسترد ماضيا يملأ فراغ حياته ويضفى عليها غنى وجمالا ، بل على العكس سوف يجر وراءه ما هو قبيح .

أما عن خاتمة المسرحية ، فشأنها شأن مسرحيات أنوى مبنية على الرفض والنبذ : فكما رفضت تريز فى سورة سخطها فرصة السـعادة مع فتاها الغنى لتعود الى حقيقة فقرها وأهلها وماضيها ، نرى جاستون « المسافر الخاوى الوفاض » يثور فى سخط اليأس على مايدور حوله وما يجرى فى قرارة نفسـه فيصيح فى شهود ماضيه : « اذهبوا عنى بعيدا .. أجل اننى أرفض ماضى بجميع شخصياته ـ بما فيهم شخصى ا لعلكم حقيقة أهلى وأسرتى ، وحبى وتاريخى الحقيقى ، هذا صحيح ،

ولكن الامر بكل بساطة هو انكم لا تعجبونني ، انني ارفضكم وانبذكم !

فتجيبه « قالنتين » : هل جننت ؟ انك وحش عديم القلب ! لا يمكن للانسان أن يرفض ماضيه - ولا يمكن لأحد أن يرفض نفسه .

- جاستون : « لعلني الرجل الوحيد الذى اتاح له القدر فرصة تحقيق حلم يتمناه كل انسان ، وهو أن ينسى ماضيه ، انني الآن رجل، لكنني استطيع ان شئت ان اصبح جديدا مثل الطفل ! انه امتياز اذا لم استغله كنت مجرما ، انني ارفضكم وانبذكم » .

ثم يلتقي جاستون بصبي صغير من أفراد الأسرة فيختاره رفيقه له لأنه مثله بلا ذكريات ، خاوى الوفاض ، فينطلقان معا جديدين فى عالم جديد أمامهما .

ونلتقي فى سنة ١٩٥٦ بمسرحية أخرى لآنوى تصور ذل الطفولة حين يشعر فى قلب الرجل الناضج حقدا وضغينة . فرواية « بيتوس المسكين او مأدبة العظماء » *Pauvre Bitos, ou le Diner des têtes* تشير الى شخصيات الثورة الفرنسية ، وبين هؤلاء العظماء تبرز شخصية « بيتوس » الذى يرمز الى روبسبير . ويصوره آنوى شخصا يضم بين جنبيه جرح طفل نشأ بفضل العطف والاحسان فى المدرسة التى كانت تعمل فيها أمه غسالة ، وفى أثناء مأدبة العشاء التى جمعت أمام بيتوس عظماء الثورة الفرنسية ، يصيح فيهم هذا العصامي المكافح : « أجل ! كانت أمي غسالة ! ظلت أمي تغسل «ملايات» المدرسة مدة عشرين عاما . ولهذا السبب قبلتني المدرسة مجانا . كانت تغسل « ملايات » أسرتكم الملطخة بالرذيلة طوال عشرين عاما . وبفضل تنظيف هذه البقع المدنسة برذائلكم صرت من انا عليه الآن ، دكتورا فى القانون والفلسفة ، وحائزا على الليسانس فى الطبيعة والرياضة والآداب والتاريخ واللغة الالمانية .»

ثم يصيح بصوت اعلى « والايطالية ايضا ! فحين كان يذهب الجميع الى المقهى المجاور للسربون يحتسون الجعة بعد المحاضرات ، كنت أعود الى حجرتي وأستأنف الاستذكار منكبا على كتابي وبيدى «ساندويتش». وحين كانوا يعودون من سهرتهم برفقة الفتيات كنت لا ازال منكبا على دراستي ، حتى يحين موعد العمل الليلى فى الهال «سوق باريس» فكنت اذهب لتفريغ عربات النقل بغية كسب بعض الدراهم ، ثم اعود الى فراشتي لانام ثلاث ساعات ، وكنت أغتبط ان نمت ثلاث ساعات ، وفى ميعاد اول محاضرة ، كنت انا أول من يدخل المدرج وأول من يجلس فى الصف الاول واطرق السمع وأفتح أذنى العريضتين ، أذنى الفلاح ،

واحلق بعينى لأتهل أكبر قسط من ذلك العلم الثمين الفياض الذى كانت تكسبه لأجلى ذراعا أمى المبتلتان ! »

ثم يضيف فى صوت هادىء وبنبرة تدل على الحقد والكراهية :

« ان كنت يوما ما استحق سيفا مثلكم أيها السادة ، فسوف تلتف على هذا السيف ذراعا أمى الحمراوان .. »

وكما كان روبسبير يتألم من ذل طفولته وضعف بنيته وقبح منظره وشدة فقره ، كان بيتوس يشعر بالمذلة دائما ويسعى عبثا ان يلج باب الطبقة الراقية ، فيرفض أحد الأثرياء ان يزوجه ابنته « فيكتوار » Victoire التى أحبها بيتوس . فيصبح شخصية منطوية على نفسها وقد اعماها الغرور والحقد .

ولكى تحتفظ القصة بطابعها كملهاة ، يستغل المؤلف صلابة اخلاق بيتوس وعدم تجاوبها مع المجتمع الذى يعيش فيه ، فيجعله فريسة الاشراك التى ينصبها له زملاؤه السابقون ليسخروا منه ، وهكذا يبرز العنصر الهزلى نتيجة التضارب بين روح الجد فى شخصية بيتوس وروح الهزل المتفشية بين زملائه .

ولكن هذه المواقف الهزلية لا تحجب عن المتفرج أو القارىء عمق الألم فى نفس بيتوس ، ولا سيما حين يفشل فى الزواج من «فيكتوار» التى تقدم له هذه النصيحة :

**« احتفظ بطابعك وكن أنت نفسك . انصحك ان تظل فقيرا ، فالشىء الوحيد الذى كان يدفعنى الى حبك هو فقرك » .**

وهى حين تنصحه بأن يظل هو نفسه ، محتفظا بطابعه الاصلى تقصد أن حقده واعتداده بكرامته ليسا مما ذاته الاصيلة ، وانما هما احساسان دخيلان عليه . ولكن بيتوس يغضب من هذه النصيحة ويقول لها : **« أشكرك يا آنسة على هذا الدرس ، ولكن لو استطعت يوما أن انتقم منكم جميعا فيك أنت سوف ابدا » .**

وتمتاز هذه المسرحية بأنها ابرزت ناحية جديدة عند أنوى وهى قدرته على أن يجمع فى مهارة وحذق بين العنصر التراجيدى والعنصر الهزلى .

وبصفة عامة ، يمكن القول بان مسرحيات أنوى جميعا ، سواء تلك التى يغلب عليها المرح والأمل ويسميها « الروايات الوردية »

و « الروايات البراقة » ام تلك التى يسود فيها الطابع التراجيدى من « الروايات السوداء » ؟ ــ تصور كلها دائما ضميرا واحدا ، وترسم جرح هذا الضمير وتصف ما يشعر به من مرارة وسخط وحقد ، ثم تحلق به فى عالم الخيال والاحلام ليهرب من الواقع فى ومضات شاعرية ! وهذا الجرح هو الألم من نقص أو عوز أو فراغ ــ لا سبيل الى علاجه . فتسعى شخصيات مسرحه للوصول الى السعادة والى النقاء وتكافح لاقتلاع « الاعشاب الرديئة » من حياتها وغسل «البقع والأوساخ» من ماضيها؛ ولكن دون جدوى . فهذه «الاعشاب الرديئة» قد نبتت فى تربة الفقر وفى قلب الطفل الذليل الذى لطخته الرذيلة ، قلب تغذى بالسخط والحقد مثل قلب بيتوس أو قلب تيريز .

وحين ينمو وعى الشخصية عند انوى ، فتدرك آلام جرحها وقذارة بقعها ، يصبح هدفها الاساسى الرغبة فى النقاء والطهر ، ولكن لا تلبث هذه الشخصيات الجريحة ان تدرك انها عبثا تحاول تطهير أدرانها وان الأوساخ تتأبى على الطهر تأبى المنتصر الظافر .

وقصارى القول ان مسرح انوى ــ بالرغم من طابعه الهزلى ــ يقدم لنا فى سياق أحداث متباينة متنوعة ، معنى واحدا وصورة واحدة ، هى صورة الانسان اليائس الشقى بماضيه ، صورة الانسان المتألم من هذا البؤس والشقاء الأبديين ، ومن ثم تسود على مسرح انوى فكرة رفض الحياة ونبذها ، وتبرز حقيقة مفزعة فى هذا المسرح الهزلى ، وهى ان جراح القلب لا برء منها وأن آلامه لا شفاء لها .

وحين يعرض انوى لماضى شخصياته يتحدث دائما عن طفولتهم وهذا أمر طبيعى ، ولكن تختلف نظرته الى الطفولة عن نظرة بقية الادباء : فمثلا الروائى الفرنسى «بروست» (Proust) يصور الانسان وقد استرد طفولته وعثر عليها وظفر بها ، أما الشاعر « بودلير » (Baudelaire) فيصور الطفولة المفقودة ويرثى لضياع ما لا أمل فى عودته .

أما انوى فيقدم لنا الطفولة الدائمة البقاء ، طفولة لم يفقدها الانسان ومن ثم لم يعثر عليها من جديد . بل هى قائمة متصلة على الدوام ، محتفظة بطابعها وبحيويتها فى ركن من اركان قلب الانسان ، وهى ترفض ابدا أن تفنى أو تندثر ، بل ان الطفولة فى قلب الرجل البالغ لا تأذن لصاحبها أن يقتحم خدرها او يعبث بأستارها .

وان كانت الطفولة فى مسرح انوى ترمز غالبا الى الرغبة فى النكوص

الى الوراء والتعلق بالماضى ، فانه يحفظ عليها نضرتها ، ويصون رواءها ـ ولا يسمح للمستقبل أن يطغى عليها أو ينتزع تاجها ، فهى عنده أساس حياة الانسان تغذى حاضره وتتحكم فى مستقبله .

**السعادة عند آنوى :**

يمتاز انتاج « آنوى » بالغنى والوفرة الى جانب الاصالة والجمال . هذا الى انه يتألق بابتكار التعبير ووقدة الاحساس . ومايزال هذا الانتاج فى حيوية التطور بحيث يتعذر الآن على الدراس تحديد معالمه فى تاريخ الادب أو المسرح ، والحكم عليه بصورة شاملة .

الا أن هذا التطور قد بلغ درجة نستطيع معها أن نحكم بأن آنوى قد وقع فى الشرك الذى يتربص بالكاتب الماهر حين تطغى الصناعة الفنية على دسم المعانى : فالاديب الذى الف نشوة النجاح وطاب له تصفيق الجماهير يرى نفسه ، وقد أفرغ جوهر آرائه وعصارة فلسفته فى انتاج شبابه وباكورة نضجه ، مضطرا الى أن يحيد عن اهدافه العميقة تلك ، ليحفظ على نفسه مكانتها ، فيعمد الى ذخيرته من الابتكار ورصيده من الحيل الفنية والبراعة التصويرية ، يعمد الى ذلك كله فيتخذ منه العدة ليثير الناس بالضحك من أحداث التاريخ والتهكم بوقائع العصر رمزا وتلميحا ، وهذا مافعله بشخصية «الجنرال» فى رواية «الشارد الذهن *(L'Hurluberlu)*

وليس هذا نقدا موجها الى آنوى مادام للمؤلف مطلق الحرية فى اختيار السبيل التى تروقه لبناء مسرحيته ، وما دام الجمهور يقر هذه المسرحيات وتطيب له ، الا أننا نحكم حكما موضوعيا حين نقرر أن ذخيرة تلك العبقرية من الأفكار تأخذ فى التضاؤل ، فيلجأ الى اذابة الفكرة فى فيض من الالفاظ ، بدلا من التركيز والايجاز - وهذا ما فعله أيضا فى مسرحيتى « أديل » *Adèle* و « أورنيفل » *Ornifle* واذا كان يتعذر علينا التكهن بما سيقدمه آنوى فى المستقبل ، فاننا نستطيع أن نلمس أن الانقلاب الذى احدثته أعماله فى تطور المسرح ، والتيار الجديد الذى سرى كالرعشة فى نفوس الجماهير ، هذا كله قد حدث وانتهى فى الفترة الاولى من انتاجه وهى التى تنقضى بنهاية الحرب العالمية الأخيرة سنة ١٩٤٥ .

ومما يسترعى النظر أن مسرح آنوى متجانس ، اذ يدور حول لون معين من الشخصيات ، ويعالج لونا معينا من الموضوعات ، ويلتف هذا كله فى جو واحد لا يتبدل ، وليس معنى ذلك أنه يضع جميع امكانياته ، أو يعطينا شخصيته كاملة فى كل مسرحية من مسرحياته ، فخياله الحى

المتقد يقدم لنا في كل مسرحية ابتكارات جديدة ، وينتقل بأضواء فنه من زاوية الى أخرى في كل رواية ، انما تعني بذلك كله أنه على الرغم من اختلاف المناظر الخارجية على المسرح ، وعلى الرغم من تبديلهـــا وتغييرها ، فان المناظر الداخلية ، أى الحالات النفسية التى يعرضها ، لاتكاد تتبدل في مختلف المسرحيات ، كما أن الأسلوب له لوازمه الثابتة التي لا تكاد تخلو منها اية مسرحية له :

فمن حيث اللغة نرى انفسنا أمام مسرحيات مكتوبة بلغة تميل الى روح الشعر ، اذ ان أنوى ــ شأنه في ذلك شأن « جيرودو » Giraudoux و « ســالكرو » Salacrou ــ يتحاشى اللغة الدارجة على المسرح ؛ فهو ينمق عباراته ويدبج أسلوبه ، ولا يتراجع أمام انطلاق الفقرات من حين لآخر في عذوبة أشبه بالشـــعر الغنائى · ولكنه الى جانب ذلك يفسح المجال أمام التصوير الواقعي ، بل وينحدر أحيانا بالواقعية الى السوقية والتفاهة · غير أن النزعة الخيالية تخفف من حدة هذا كله · فأشد ما يطيب لهذا المؤلف هو روح الدعابة التي يتعمد فيها استخدام الاشـــارات النابية ، الخارجة على تقاليد الاخلاق في عالم خيالي يســـوده الهزل والمرح · فبعض المسرحيات ، مثل « رقص اللصوص » *Le Bal des voleurs* أو « رقصة مصارعي الثيران » · *La Valse des toréadors* ليست سوى « باليه » هزلي · فأحداث القصتين تتنافى مع العقل والمنطق ، وانما نراه يعرضها بصورة شائقة محببة الى النفس ·

ولقد أجمع نقاد المسرح على أن من أبرز الاســـاليب الهزلية فى الروايات التى لا تأبه بالتناسق أو بمحاكاة الواقع ــ ادخال المسرح في أحداث الحيـــاة : فالمؤلف يتخذ من الأحداث التى تجرى في « بروفات تمثيل » مسرحية ما ، وما يجرى « وراء الكواليس » فيها ، ومن تمثيلها ، موضوعا لمسرحيته ، فيسند الى شخصيات مسرحه تمثيل أدوار هـؤلاء الممثلين ، فيخلق بذلك على خشبة مسرحه ما يسمى « بالوهم الهزلي » ·

وهنا يتألق فن أنوى ، اذ أنه يميل الى مواقف التنكر ، والى جعل شخصياته تمثل المواقف الهزلية بعضهم ازاء بعض · وهذا ما نشاهده في رواية « البروفة المسرحية » *(La Répétition)*

وهناك خاصة أخرى ، في انتاجه المسرحى : ففي بعض مسرحياته يسود النور والأمل ، وفى الأخرى تخيم ظلمة اليأس وسواد التشاؤم · فهو مؤلف متشائم الى حد ما ، وهنا ينفصل عن « جيرودو » و « كوكتو » ليقترب من « ســالكرو » و « كامى » فهو يقســم مؤلفاته المسرحيــة الى « مجمــوعة وردية » و « مجمــوعة ســوداء » وهنــاك مجمــوعة

ثالثة وهى التى يسمونها « المجموعة البراقة » ، اما المجموعة الرابعة فيسمونها « المجموعة الضرسة » وهى تلك المسرحيات التى يضرس لها المتفرج عند رؤيتها ·

غير ان الفرق بين هذه المجموعات جميعا لا يكمن الا فى الخاتمة · فنهاية المسرحية لديه اما قطيعة وانفصام ، أو تسوية وتفاهم ، واما اختفاء وموت ، أو صلح على مضض مع الحب والحياة : فالاسود منها يلامس الوردى ·

والحقيقة أنه لا يمكننا التفرقة بين هذه المجموعات تفرقة قاطعة ، لأن العناصر نفسها تلتقى معا فى كل مسرحية من مسرحياته ، أيا كانت المجموعة التى تنتمى اليها · وانما تختلف كثافة المقادير فى بعضها عن الأخرى · فجو المسرحية لا يتبدل لأن الموضوع واحد : فهو دائما مشكلة السعادة التى يتعذر تحقيقها ، مشكلة الثوب الأبيض الذى لا مناص من تمزيقه فى عالم الشقاء والشر ·

صحيح أن انوى لا يتعرض لفكرة وجود الله بطريقة مباشرة كما يفعل « الكرو » مثلا ، ولكنه لا يكف عن طرق فكرة المطلق ، مع التسليم الضمنى بعدم وجود الله ، وان الطهر أو السعادة التى تصبو اليها شخصياته هى حالة مطلقة من السعادة ومن الصلة بين الارواح ، ولا يمكن لهذه الصلة أن تتفتح وتزدهر الا فى اخلاص الحب ، وغالبا ما تجعل الحياة هذه الحالة أمرا متعذرا بل ومستحيلا ·

وان « وجودية » انوى ، بالقدر الذى يرتبط به انوى بالتفكير السائد على عصره ، تتميز بطابع خاص ، هو ابرازه لما يبعث على الذل والمهانة ، فالحياة عنده دائما تذل وتهين · فهو يعرض أمامنا شخصيات حطمتها الظروف وخنقتها الأحداث ، ثم تتصدى لهم حتمية الأوضاع تارة ، وضعف طبيعتهم تارة أخرى ، لتقيم فى وجوههم سدا يحجب عنهم الخير المثالى او الازدهار الكامل الذى تنشده نفوسهم من الاعماق ، وبعد أن تراه حقيقة قريبة المنال ، لا تلبث أن تغيب عنها هذه الحقيقة وتتبدد الى غير رجعة ·

وهكذا تصبح مأساة الانسان فى تصور انوى وخياله ، أنه يسعى بدافع من طبيعته الى الطهارة والسعادة التى تأبى الظروف أن تجود عليه بها ، فكما رأينا عند « كامى » أن حقيقة السخف والحمق فى الحياة تنشأ من طموحه فى تحقيق العقل والمنطق الذى تدوسه احداث الحياة بالأقدام، كذلك نرى عند انوى أن الفزع من العار والقذارة،

والخوف من خيبة الأمل ينشأ من رغبة متأصلة في تحقيق سعادة الطهارة والصفاء والنجاح .

لذا فان الخطوط التي تحكم مسرح أنوى تتسم بنظرة شاعرية، وخيال في عرض المناظر ، ومرح يشوبه سواد السخرية ، وتشاؤم في الفهم والذكاء ، ورقة عاطفية في القلب ، مما يطبع شخصيات هذا المسرح بطابع رمزي بعيد عن الواقع ، تغلب عليهم أحيانا نزعة تراجيدية دفينة وعنيفة ، وأحيانا هزلية جارفة تقرب من التهريج . ومن ثم تنطبع لغة تلك المسرح بهذه الميزات ، فتتأرجح اللغة بين الشاعرية الرقيقة المهذبة ، والسوقية المتعمدة المقصودة .

ويمكن تقسيم شخصيات أنوى في مسرحياته الى فئات ثلاث : الفئة الأولى جماعة الأغبياء الفاشلين ، والثانية جماعة المستهترين بقيود الأخلاق ، والأخيرة جماعة الأطهار السعداء :

فمن الناحية الفنية نرى أن جماعة الأغبياء الفاشلين يعرضون أمامنا كرسم كاريكاتوري : ومن ثم فمكانهم الطبيعي بين شخصيات « المجموعة الوردية » من مسرح أنوى ، حيث يقومون بمهمة التهريج ليخففوا من حدة التوتر الذي يثيره العنصر التراجيدي في هذه الروايات ومن ناحية أخرى يضيفون اليها هزلا لاذعا ولونا قاسيا من النقد .

ولقد سبق للشاعر « موسيه » Musset » أن نجح في ادخال جماعة الاغبياء الفاشلين هؤلاء في مسرحياته ، ليصور محبا يدعو الى السخرية ، أو زوجا مخدوعا ، الى غير ذلك من أنماط الأشخاص ، ولكنهم جميعا يثيرون العطف لا النفور في قلب المتفرج . كما أن غباءهم أو فشلهم لا يسبب لهم اذلالا أو مهانة . اما اغبياء أنوى فيبدون امامنا في بشاعة الفقر المنفرة اذ يهبط غباؤهم بمركزهم الاجتماعي الى حضيض الذلة والامتهان ، ويصبغ حياتهم ببؤس أشد وشقاء أمض .

ولكن ليس معنى ذلك أن أنوى يمقت الفقراء ، انما هو يبغض الفقر ولا يفرق بينه وبين البؤس والشقاء ، بل يرى فيه اذلالا للنفس وهدما للحياة ؛ لذلك كان العنصر الهزلي الذي يصدر عن هؤلاء الأغبياء الفاشلين ليس من نوع المرح المكشوف المبهج ، انما يساعد على خلق روح السخط والقسوة .

اما من الناحية النفسانية فان هذه الجماعة عبارة عن كائنات تجردت

من اية شخصية ، فجعلتهم الحياة آلات تتحرك وتسعى وراء رغبتين أو ثلاث هي الافراط والنهم وغرور الأوهام ·

وهذه الرغبات تستلزم قسطا من الأنانية ، لا يلبث معه أن تتحجر القلوب ويخبو ما بها من استعداد ولو ضئيل للفهم والاستثارة ، الى أن تجهز عليها صروف الحياة في عنف وقسوة ·

وهناك فارق رئيسي بين جماعة الأغبياء الفاشلين وجماعة المستهترين هي أن أفراد هذه الجماعة الأخيرة ، حتى يتلاشى كيانهم ، انما يكون عن وعي منهم واحساس بذلك ، ثم تصل بهم الحال الى قبول هذا الوضع والاستسلام لهذا الضياع · وأخيرا يعملون على تنميته وتدعيمه ·

وبديهي أن الانتقال من هذه الجماعة الى الأخرى أمر تدريجي ، فالفوارق طفيفة ، فيكفي أن يتيقظ وعي غبي فاشل ليصبح في عداد المستهترين ، والعكس صحيح كذلك : فمثلا في رواية « البروفة المسرحية » ، لو أن « هيرو » الدون جوان السكير تخلى لحظة عن يقظته ووعيه لتحول هذا المستهتر غبيا من الفاشلين ·

أما الشرير الحقيقي فهو الذي لا يكتفي بأن يقبل حياته على الوضع الذي هي عليه ، انما يسعى الى الايغال في الفساد ونشره في أرجاء الحياة ، لأن الشرير يتلذذ بحياة الاستهتار ويستطيب الفساد ، فيعمل على أن ينثر بذوره في الآخرين من حوله ·

غير انه قد يحدث ان اشقى الأشقياء يصبو الى الخروج من شقائه فينمي في حياته الخاصة شعورا أقل بشاعة أو أكثر طهرا واخلاصا ، وهذه الفئة من الناس « موجودة » في واقع الحياة « وموجودة » كذلك في مسرح أنوي كالحال مع « جوستا » في مسرحية «المتوحشة» فان أفراد هذه الفئة يتطلعون الى جماعة الاطهار السعداء وتستهويهم فضائلهم ولكنهم لا يقوون على اللحاق بهم ·

وجماعة الأطهار السعداء في مسرح أنوي هم الذين يعرفون متعة الحب ، ويختارهم دائما من الشباب اليافعين ، ويقدمهم في مسرحياته مثنى مثنى ، اما الحب الذي ينبثق ويتوطد في قلب العجائز ، فهو غالبا حب مريب أو عاطفة تثير السخرية ·

فالحب عند أنوي ـ كما هو عند « موسيه » Musset يتألق في قلبين ما زالا قريبين من مرحلة الطفولة ، ليحتفظ بما له من نضرة وبساطة،ويكون تالقه ظاهرا نقيا الى حد يعمل معه هذا الحب على تنقية نفوس

كل من يمسهم ، ويضيء العالم من حول المحبين . فان اعترضت سبيل هذا الحب عقبات مصدرها حمق الناس وميلهم الى الاساءة ، ثم استطاع هذا الحب ان ينتصر ويتغلب على هـــذه العقبات ـ دخلت المسرحية فى « المجموعة الوردية » وبدا التفاهم والوئام يسودان دنيا آنوى .

أما ان تحطم هذا الحب أمام جدار المستحيل ، فقد تجلى ســـواد المأساة التى تنحدر فجأة بالمحبين دون ان تترك أمامهم أدنى أمل أو منفذ ، سوى ذلك الضياء الخاطف الذى يلمع لحظة فى قلب المحبين . وان كان لهذا الحب أن ينتصر فى مثل هذا الموقف ، فالثمن الذى يتبقى أن يدفعه الحبيبان ، ليتذوقا متعة نصرهما النادر ، هو أن يغمضـــا عينيهما فى انانية عن البؤس والعار الذى يحيط بهما .

وهنا يبرز صراع نفسى مرير وحيرة قاسية : فالشخص المتعطش الى الطهر والسعادة ، اما أن يقبل هذه السعادة بدافع الانانية ، مديراً ظهره لبؤس البشر ، واما أن يرفض هذه السعادة وينبذها ليصطلح مع البؤس والفساد ، مؤثراً بذلك كبرياء السخط .

وشخصيات آنوى الأصيلة حين تقف وسط هـــذا الصراع وتلك الحيرة ، لا تتردد فى نبذ الحياة لما فيها من خلط بغيض بين الخير والشر ، والكذب والصدق ، ولمع البساطة وسواد البؤس .

ولكى نقف على الدافع بهم الى نبذ الحيـــاة والمعنى العميق الذى تستشفه من موقفهم الحاسم ، يجدر بنا أن نفصل القول فى شرح مسرحية « المتوحشة » التى يتجلى فيها رفض السعادة ونبذ الحياة :

فمسرحية « المتوحشة » مفزعة فى أحداثها القاسية ومقبضة بسواد جوها ، ولو انها رائعة فى تركيزها وقوتها . فكل فصل من فصولهـا الثلاثة يعرض من زاوية مختلفة المشـــكلة التقليدية فى مسرح آنوى ، ونعنى بها مشكلة السعادة التى يستحيل تحقيقها .

فالمناظر فيها كئيبة معتمة : مقهى متواضع ، تعمل فيه أسرة من خمـــسة من الفنانين البائسين ، يعزفون على مختلف الآلات الموسيقية . ولنتذكر هنا ان آنوى يميل دائما الى تصوير الفاشلين من أصحاب الفن : فالابنة البكر « تيريز » نقية طاهرة فى قلبهـــا ، ان لم تكن كذلك فى جسدها ، اذ أن بيئتها البائسة قد لطخت جسدها حين كانت فتـــاة يافعة ، لهذا فهى تشعر بالعار والخجل من حياتها الشقية ، ومن أسرتها الذليلة ، بل وتخجل من التصدع الذى تعانيه بسبب هذا البغض لحياتها

وأسرتها - ويزداد هذا الشعور بالعار والخجل حين تتعرف الى الفتى « فلوران » . فهو وسيم جميل ، كريم الاخلاق ، عبقرى فى الموسيقى ، وبالرغم من أنه موسيقار شهير فقد هام حبا بعازفة الكمان هذه البائسة ، وصمم على أن ينتشلها من بؤسها ليهب لها السعادة التى يهفو اليها قلبها .

ولكن للأسف الشديد نجد دائما أن المعذبين الذين حطمتهم الحياة لا يرون فى عطف الكرماء عليهم ، وحدب السعداء ورعايتهم لهم ، رقة ولطفا تعزيهم وتواسيهم ، بل يرون فى هذا كله اهانة توقظ السخط فى نفوسهم وتقيم سدا منيعا يحجب الاعتراف بالفضل والجميل .

وهكذا نرى قلب « تيريز » يؤخذ حبا بالفتى « فلوران » ، فتجذبها هذه الفرصة النادرة التى تقدم لها نجدة اجتماعية ، ولكنها — مع ذلك — على أهبة كراهية هذا الفتى ورفض الهبة التى يقدمها اليها وينتهى الفصل الأول على هذا النحو .

ويضعنا الفصل الثانى أمام هذه الفتاة فى بيت «فلوران» الفاخر . وقد أصبحت خطيبته ، واصطحبت معها الى هذا البيت والدها البوهيمى الكهل ، وهو رجل شره لا أخلاق له . ولكن لماذا صممت على اصطحابه معها الى حياتها الجديدة ؟ لعل السبب أنه يطيب لها اذلال العالم البغيض الذى صممت على تركه ، فى شخص ذلك العجوز الفاشل . ولكن هناك دافعا آخر أكثر تعقيدا وسوادا : فهى حين تحمل ذلك الشيخ البائس على أن يوغل فى عيوبه ودناءته ، يفعل ذلك لكى يتجلى فيه الحنق والسخط على الحياة . اما هو فبالطبع لا يدرى ولا يفهم شيئاً من ذلك . فيقول لها :

« سخطى ؟ عن أى سخط تتحدثين ؟ .. وعلى من تسخطين ؟ »

فتجيبه تيريز : « عليه وعلى كل ما يشبهه هنا ، على بيته الذى ان بدا طاهرا ومرحبا بأمثالك فى اليوم الأول ، فانما ليوضح لكم فيما بعد أنكم لم تخلقوا لأجله . انى ساخطة أيضا على أثاث بيته ، فلا يبدو ان قطعة منه تطيق أن ترانى ! انتى يا أبى أهرول مسرعة حين أعبر الصالون بمفردى ، انظر الى هؤلاء النساء العجائز المعلقات داخل البراويز ! »

وما ان يشعر «فلوران» بما يدور فى ذهن «تيريز» حتى يبذل قصارى جهده ليخرجها عن سخطها ، مقدما لها حبا قوى الطهر ، الى حد يزول معه ماضيها العالق بجلدها ، ويقدم لنا آنوى فى هذا الموقف حوارا دقيقا صعبا ، فحواه أن السعداء لا يفهمون شيئا على الاطلاق مما يدور فى حياة

الفقراء ، بل لا يدرون شيئا عن الحيـاة فى مجراها القاسى ، ولا يعلمون شـيئا عن اليأس والقنوط . الى أن تقول له الفتاة : « والآن وقد بلغت مرحلة اليأس فانتى اقلت منـك يا فلوران . اذ انتى أدخل فى مملكة لا تستطيع أن تتبعنى فيها لتخرجنى منها ، لأنك لا تعرف ما معنى الألم ولا الايغال فيه ؛ أنت لا تعرف معنى أن الانسان يغرق ويتلطخ ويتردى فى الوحل .. أنت لا تعرف شيئا يتعلق بالبشر يا فلوران .. »

ولكن لحسن حظ «فلوران» انه يعرف البكاء . فحين غمره الألم لفشله فى شفاء جرح المرأة التى يحبها ، سالت منه دمعة ردت اليه تيريز وصالحتها مع الحياة ، ومكنت من قلبها فرص الحب ، فتقول له : « آه ياحبيبى وأنت أيضا يعرف قلبك الشك ؟ هل تتالم ؟ اذن لست غنيا بمعنى الكلمة ! » .

وحين ارتدت الفتاة الى السعادة طردت فى عنف والدها من ذلك المنزل الفاخر ولعنت فى شخصه ماضيها المثقل بالبؤس والعار .

وينتهى الفصل الثانى على هذا الحل المؤقت ، ليكشف لنا الفصـل الثالث والأخير عن تطورات جديدة . ان تيريز تستعد للزفاف وتقيس رداء العرس الابيض وهى تشعر بالسعادة المشوبة بالقلق . فهى تحاول جاهدة أن تتعلق بوعود حياتها الجديدة لتثق بها . ولكن احساسا بالندم ينخر فى قلبها ، وها هو ذا ماضيها جاء فى عنف ووحشية ليردها اليه .

فلقد أقبل والدها كالمجنون ليقول لها ان صديقه عازف البيانو ، الذى كان حبيبها قبل أن تهيم بحب فلوران ، قد جاء لمطاردتهم ، وهو مصمم على قتل فلوران . حاولت تيريز ان تنقذ سعادتها ، وصبت اللعنات على هذين الشقيين اللذين جاءا ليشداها الى مصيرها القديم ، وطردتهما من بيتها . فاختفيا وقد استسلما للذل والمهانة وأدركا أنه يجب أن يفرا عن حياتها حرصا على سعادتها . وعندئذ تيقظ فى قلبهـا اليأس الذى كان يكمن غافيا فى أعماقها . على حين أن فلوران كان على أكثر ما يكون رقة وسعادة، فجلس الى البيانو ليعزف لها مقطوعة يهديها اليها ، اما هى فأخذت تتمتم له بالفاظ الوداع التى لم يسمع منها شيئا وتركت ثوب العرس الابيض وخرجت حاملة حقيبتها الصغيرة البائسة وهى تقول :

«هل تفهمنى يافلوران ؟ عبثا أحاول الغش أو الخداع ، وأن أغلق عينى بكل قواى .. فسألتقى دائما وابدا بكلب ضال فى مكان ما ليحول بينى وبين السعادة .. »

وفى خلال هذه المسرحية المؤثرة فى كل فصولها، تلتقى بل وتتعارض

أفكار وموضوعات عدة ، ولكنها كلها تدور حول الطهر المفقود وزنقى السعادة ، لأن الطهر حين يكون حقيقيا معناه السعادة ، فهما شيء واحد في نظر أنوى ، لأن شخصياته لا يمكنها أن تقبل السعادة الا كازدهار للقلب - وهذا الازدهار يستحيل ما بقيت في القلب بقية من البؤس والرذيلة أو آثار الانانية والخداع -

فأول فكرة يتعرض لها أنوى في الفصل الاول هي أن البؤس ذل للانسان ومهانة للحياة - وهذا أحد الآراء التي يؤمن بها أنوى - فالفقر وشذوذ الاخلاق أمور تضاعف من الرذائل ، وتزيد الافراط والبذخ قبحا ، وتجعل الغرور أكثر غباء والنفوس أكثر ضمة - وان كان البؤس ينحدر بالانسان الى المهانة ، فهناك سعادة يحسن أن نسميها «الحظ» بما يضمه من الثراء وحسن الطالع ، ولكنه يتضمن سموما كثيرة ، اذ يجعل النفوس مغلقة عديمة الاحساس ، ويعزلها عن الآخرين -

ولقد حرص أنوى على أن يصور فلوران في صورة مثالية ، فاجتمعت لديه السعادة والفضيلة ، كما أنه ينعم بالعبقرية والجاه والاخلاق الطيبة ، ولكنه مع ذلك لا يستطيع أن يفهم تيريز التي يحبها -

أما تيريز ، فهي تعي تمام الوعي مدى الاثر السيىء الذي ينجم عن البؤس ، ومدى العذاب الذي يثيره العار والخجل - وان كانت قد رفضت السعادة وعدلت عن الهروب من ماضيها تحت سحابة من الحب تنقلها بعيدا عن هذا كله ، فهذا يرجع الى أن أنوى يحرص على أن يبرز في مسرحياته فكرة المصير الحتمي الذي يشد كل انسان الى ماضيه ، ولا يترك له رجاء في تطهير حياته الدنسة الملطخة -

فمهما فعلت هذه الفتاة ، وأيا كانت ارادتها ، فلن تتأقلم في منزل فلوران الفخم ، وستظل دائما تيريز البائسة الفاشلة ، هذا الى أن شعورا آخر يستأثر بقلبها ، هو شعور التضامن المقدس الذي لا ينفصم بها عن ذوي قرابتها ، انها تمقتهم ولكنها تنتمي اليهم ، بل وفي أعماق نفسها تحبهم ، فعبثا تحاول أن تلعن عشراء ماضيها المزري وصانعيه ، وعبثا تحاول اذلالهم وطردهم من أمامها - فهي في الواقع تستمسك بهم وتحرص عليهم ، ولا تود أن تنفصل عنهم لسعادة أشبه بالهرب من ميدان القتال -

انها لا تود أن تنجو بمفردها - فلما استحال عليها أن تتطهر الا بخيانة ذوي قرابتها في التخلي عنهم ، آثرت على السعادة روح السخط والتضامن مع المنبوذين ، واندفعت بوثبة من الحب الكامن نحو البائسين ،

تابنة السلامة التى كانت ستعزلهـــا عنهم لتستسلم لمصير لا تشك فى قسوته ، ولترتطم فى ضعفها الأعزل بصخور الحياة الصماء .

هذه صورة من صور رفض السعادة فى مسرح أنوى ، السعادة التى يرفضها الانسان اليائس لان ظروف الحياة من حوله تفرض عليه هــذا الرفض ، اذ تجعل السعادة متعذرة ومستحيلة عليه . ويتلو هذا الرفض تدعيم روح السخط ثم الايغال فى اليأس والقنوط .

ويعرض أنوى هذه المعانى أيضا فى مسرحية «أيريديس» *(Eurydice)* ثم فى « أنتيجون » *(Antigone)*

ويأبى أنوى أن يصور لنا الشخصية التى ترفض السعادة فى صورة الانسان الجاحد أو المقلوب على أمره ، بل يضفى عليها نبل النفس الكبيرة التى ترفض الحياة على ما هى عليه ، لأن الانسان الذى يرفض السعادة يقدر عندئذ أن الحياة منفرة دائما وقاسية أبدا ، فيأبى الا الفرار الى نطاق الجحيم هذا لكيلا يخون روح التضامن المقدس مع البشرية .

وهكذا يضفى أنوى على هذا الرفض اباء وشمما ووفاء ، ويجعل الرفض صدى نبيلا ، اذ يصبح صيحة الانسان التائه فى بيداء الحياة ، ويكسبه دويا قاسيا ، فتنبعث هذه الصيحة فى ليل حالك لا يلمع فيه نجم يهدى ، ويتردد صداها فى سماء لا تعرف رحمة الخالق ومحبته ، ولا تعكس لحن السلام فى قلوب البشر المتعطشين للطهر والسعادة .

# الباب الخامس

## مسرح الطليعة واللامعقول

## ١ - نشأة مسرح الطليعة

في شهر يونيو سنة ١٩٥٩ ، نظم المعهد الدولى للمسرح سلسلة من المحاضرات على صورة مؤتمر أسماها « محادثات هلسنكى عن مسرح الطليعة » والقى كلمة الافتتاح فيها رائد مسرح اللا معقول فى فرنسا « يوجين يونسكو » EUGÈNE IONESCO فاستهل حديثه قائلا :

« يبدو اننى من مؤلفى مسرح الطليعة بل أظن أن هذا الأمر حقيقة لا شك فيها ؛ اذ اننى هنا لأسهم فى المحادثات المتعلقة بمسرح الطليعة ، ومن ثم اصبح هذا أمرا رسميا . والآن ماذا تعنى كلمة الطليعة ؟ اننى لم احصل على درجة الدكتوراه فى المسرح ولا فى فلسفة الفن انما أنا على اكثر تقدير واحد من رجال المسرح .

« فان اتفق ان كانت لى بعض الآراء فى المسرح ، فكلها تنصب خاصة على مسرحى لانها تنبع من تجربتى الخلاقة ، وآمل طبعا أن القواعد التى تتصل بى تخص الآخرين أيضا لأن الآخرين دائما فى قرارة كل واحد منا .

« ومهما يكن من أمر ، فان القوانين المسرحية التى أعتقد اننى اكتشفتها ، قوانين مؤقتة وغير مستقرة . انها لا تسبق تطور الخلق الفنى انما تتبعه وتأتى لاحقة له ، فقد أنتهى من كتابة مسرحية جديدة ثم لاالبث أن تتغير وجهة نظرى تغيرا عميقا . بل قد يحدث لى أن أرانى مضطرا الى مناقضة نفسى وينتهى بى الأمر الى أننى لا أدرى : هل كنت أعنى حقا ما أفكر فيه وهل كان تفكيرى يعبر دائما عما اعتقده ؟

« غير اننى آمل أن تصمد وسط هذه التقلبات بعض المبادىء الاساسية التى استند اليها عن وعى وبدافع الفطرة أيضا . ومرة أخرى أعود فاقول : اننى لن احدثكم هنا الا عن خبرة شخصية بحت » .

ثم ينتقل « يونسكو » الى تعريف كلمة **الطليعة** مستندا الى معناها «الذى يشير الى العناصر التى تتقدم الجيش أو تسبقه لتمهد لدخوله فى المعركة - وبالقياس الى ذلك تتكون الطليعة فى المسرح من نفر قليل من المؤلفين المجددين المبتكرين أو أحيانا من مخرجين مجددين ، لا يلبث أن يلحق بهم ، بعد فترة من الوقت ، عامة الممثلين والمؤلفين والمشتغلين بالفن المسرحى .

ومن ثم تكون الطليعة ظاهرة فنية وثقافية سباقة ، وهذا يتمشى مع المعنى الحرفى للكلمة : فهى بمثابة بدعة فى الأسلوب أو وعى جديد واتجاه تتخذه النزعة الى التغيير ، ثم لا تلبث هذه البدعة فى الأسلوب أن تفرض نفسها ولا يلبث هذا التغيير أن يغير كل شىء . وهذا معناه أن الطليعة لايمكن أن يتعرف عليها أحد فى بدايتها انما تتعرف عليها بعد أن تنجح ، وبعد أن يقبل الآخرون على السير وراء مؤلفى الطليعة وفنانيها أو بمعنى أدق بعد أن يقيم كتاب الطليعة وفنانوها مدرسة تسود وتهيمن ، وبعد أن يضعوا أسلوبا ثقافيا قد فرض نفسه وغزا العصر الذى يعيش فيه .

وهكذا لايتسنى لنا ان ندرك وجود الطليعة الا بعد أن تزول عنها سمة الطليعة ، بل بعد أن تصبح « المؤخرة » أى بعد أن تلحق بها بقية الفرقة وتذهب الى أبعد منها .

وعلى حين أن معظم الأدباء والمؤلفين والمفكرين يتصورون انهم ينتمون الى عصرهم ، ترى المؤلف الثائر المتمرد يحس انه لا ينتمى الى عصره بل انه ضد روح ذلك العصر . وحقيقة الأمر أن المفكرين والفنانين يتطورون تدريجيا الى أن يصلوا الى وضع يظلون عنده جامدين ويتوهمون أنهم قد استقروا فى ثبات على نظام « ايديولوجى » معين واطمأنوا الى اسلوب فنى محدد ، وارتاحوا الى نظرة اجتماعية معينة ويزعمون واهمين أن هذا الذى استقروا عنده مطابق لروح عصرهم ، وهم لا يدرون أن ما اطمأنوا اليه هزيل مزعزع وأن كل هذه المفاهيم تتزعزع من حولهم : ففى الواقع نجد أن سنة الحياة تأبى هذا الاستقرار الموهوم فى الانتاج الفنى ، فما ان يتوطد أسلوب أو مبدأ حتى يسبقه ويتقدم عليه اسلوب أو مبدأ آخر ، وما ان يشيع تعبير أو أسلوب فى التعبير حتى يبلى وينتهى عهده ، وما ان يقال شىء حتى يصيبه الفناء والزوال وتظل الحقيقة فيما وراء ما قيل .

ورجل الطليعة مثله مثل عدو داخل المدينة يعمل على بث الفرقة

بين أهلها ويتمرد عليها وينادى بأن النظام القائم كله تأخر ورجعية ؛ فهو يثور على كل أسلوب فى التعبير قد توطد واستقر ، ويناهض كل نظام فنى قائم ، ينقد كل ما هــو أمامه وكل ما هو معاصر وينــادى بقطع العــلاقات الفنية مع الحاضر ويمثل المعارضـة التى تسـعى دائبة الى التجديد .

اذن فما نسميه «مسرح الطليعة» انما هو بمثابة مسرح على هامش المسرح الرسمى أو المسرح المعترف به ؛ ومن ثم يبدو أنه يهدف الى ما هو أعلى وأسمى عن طريق سبل التعبير والموضــوعات التى يعرض لهــا والصعوبات التى يمر بها .

وطالما انه يتميز بالبحث عن الصعوبة وعدم الاكتفاء بما هو سهل ميــسور ، فمن البديهى أن يظل هذا المسرح مقصورا على الاقلية من صفوة النــاس الى ان يستسيغه الجميع ويصبح مسرحــا ســهلا ميسورا ؛ فمسرح الطليعة شانه شأن كل فن جديد لا يمكن أن يبدو شعبيا منذ البداية .

ويقينا ان كل محاولة للتجديد تقوم فى وجهها معارضة الرجعيين المتمسكين بالتقاليد العتيقة ، ويساند هذا التفكير الرجعى تيــار خطير هو تيــار الكسل الذهنى ، فليس من المعقول أن مؤلفا مسرحيا يتعمد حتما أن يكون غير شــعبى ، كما انه ليس من المعقول أن يتعمد كل مؤلف مسرحى ان يكون حتما شعبيا . فيجب أن يكون مجهود الفنان وانتاجه بعيدين عن اعتبارات الانتهازية أو الوصولية ، وعلى ذلك ينتهى الأمر بمسرح الطليعة الى أحد وضعين :

اما ان يظل غير شعبى فلا يعترف به احد ثم لا يلبث أن يختفى وكانه لم يكن .

واما أن يصبح بمرور الوقت شــــعبيا وتعترف به اغلبية الناس طبقا لسنة التطور والتقدم .

ولنضرب لذلك مثلا من علوم الطبيعة والجغرافيا : فجميعنا يفهم اليوم المبادىء الأولية لهذه العلوم ، ولكن حين ظهرت هذه المبادىء ونادى العلماء بقانون الجاذبية مثلا وبأن الأرض كروية الى غير ذلك ، كانت هذه المبادىء مقصورة على بعض العلماء فحسب ، ولم يفكر العلماء ولم يخطر ببال مكتشفى هذه المبادىء أن يجعلوها شعبية . ولايستطيع أحد أن يلومهم على التعبير عن حقيقة لا تقبلها الا الأقلية من صفوة الناس ، هذا لأنهم عبروا عن حقائق موضوعية لا شك فى صحتها .

وانما لا نبغى أن نتعرض لأوجه الشبه بين العلم والفن انما نود أن نقول : ان كل مؤلف مجدد انما يعتقد أنه يسعى الى كشف الحقيقة وأنه يعمل لأجل الحقيقة ؛ فالمشكلة التى تعرض أمام المؤلف المجدد فى أى عصر هى أن يكتشف الحقائق ويسعى الى التعبير عنها بالصـــورة التى تلائمها ؛ فلكل فكرة أسلوبها الخاص فى التعبير عنها . ويقينا أنه سيأتى أسلوب التعبير عن الحقيقة الجديدة مبتكرا وجديدا وغير متوقع ؛ اذ أن هذا التعبير فى نظر المؤلف المجدد هو الحقيقة عينها . فيبدأ بأن يعبر عن هذه الحقيقة لنفسه أولا وحين يقولها لنفســـه فانه يقولها للآخرين أيضا ؛ فهو لا يبدأ بكشف الحقيقة والتعبير عنها لجمهـور الشعب انمـا لنفسه اولا ، فيفهمها امثاله من صفوة النـــاس وبالتدريج يفهمها عامة الناس ، لكنه لا يبدأ بالتفكير فى شـــعبية الحقيقة التى يكتشفها او فى شعبية أسلوب التعبير عن هذه الحقيقة الجديدة .

أما اذا اراد المؤلف المسرحى أن يقدم مسرحا شعبيا بأى ثمن فانه يتعرض لخطر بالغ ، وهو أنه ينقل الى الشـــعب الوانا من الحقائق لم يكتشفها بنفسه انما وصلت اليه عن طريق آخرين ، فينحدر المؤلف الى مرتبة وسيط من الدرجة الثانية بدلا من أن يكون خلاقا .

فالخلق المسرحى الأصيل ينبع فى النفس رغبة ملحة ، وهذه الرغبة يجب أن يتوافر لها فى نفس المؤلف الاكتفاء الذاتى دون أن تقدم عن ذلك حسابا أو تعليلا ؛ فالشجرة شجرة ولا تحتاج الى تصريح من أحد لتكون شـــجرة ، كما أنها لا تتســـاءل هل كانت شجرة أو شـــيئا آخر ؟ ولا تحرص على أن يعرف الآخرون أنها شجرة . انما هى موجودة وقائمة وتعلن عن ذلك بمجرد وجودها نفسه . هذا الى أنها لا تســـعى الى أن يفهمها الآخرون ، فلا تكسب نفسها صورة مفهومة أو اكثر فهما مما هى عليه والا فما كانت شجرة ، بل تتغير صورتها لتصبح تفســـيرا لشجرة .

وهكذا الحال مع العمل الفنى : انه موجود فى ذاته وهذا يكفى ؛ بغض النظر عن اقبال الشـــعب عليه ؛ فرجل الطليعة يقبل ان يكون مسرحه بدون جمهور ، فالجمهور سوف يأتى من تلقاء نفسه ويعترف بهذا المسرح ، تماما كمـــا استطاع أن يسمى الشجرة شجرة دون أن تكترث الشجرة بأن تجعله يفهم شيئا عنها .

هذا الى أن المفهوم العام عن الشعبية فى الانتاج المسرحى مفهوم خاطىء ، اذ يظن الكثيرون ان المسرح الشعبى يجب أن يكون مسرحا موجها

للضعفاء ذهنيا ومن ثم تكون رسالته رسالة « تهذيب واصلاح وارشاد » وكأنه مدرسة إبتدائية .

ولكن حقيقة الامر هي أن العمل المسرحي ، مثله مثل كل عمل فني ، يجب ان يكون الهاما أصيلا صادقا يتفاوت عمقا واتساعا على قدر موهبة الفنان أو عبقريته ، ولكنه يجب أن يظل الهاما أصيلا لا يدين بشيء لاحد الا لنفسه . ولكي يتسنى لهـذا الالهام أن يزدهر ويتفتح يجب ان يطلق الفنان للخيال حرا متحررا من جميع الاعتبارات الخارجية والثانوية مثل الاهتمام بمصير ذلك العمل الفني أو مدى شعبيته . وفي أثناء ازدهار الالهام وتفتح الخيال تتكشف المعاني من تلقاء نفسها فتبدو واضـحة لبعض الناس وأقل وضوحا لبعضهم الآخر .

ويعجب رجل الطليعة كيف يزعم المؤلف المسرحي أو يطمع في ان يخاطب جميع الناس وأن يحظى بفهم اجمـاعي لا يقـول على حين أن الأذواق تتفاوت والعقول تختلف بين مجموعة محدودة من الناس ، فكيف للجماهير ان تتفق بشأن رأى فني أو انتـاج مسرحي ؟ فالمؤلف الذي يزعم أنه يتوجه بالخطاب الى الشـعب بأسره عليه أن يؤلف مسرحيـة « موحدة المقاييس » مثـل الملابس الجاهـزة التي لا تأخذ في الاعتبار تفاوت الأحجام وتباين الأذواق . وحين يود مثل هذا المؤلف أن يخاطب الجميـع ترى انه في الواقع لا يخاطب احدا على الاطلاق ، فالامور التي تهم الناس جميعا بصـفة عامة لا تعني كل انسـان على حدة الا بقدر جد يسير .

هذا الى أن الخلق الفني بحكم جدته وابتكاره يبدو عملا «عدائيا» . فهو بثورته على المألوف يصدم ذوق الجمهور ولا يمكنه أن يعمل غير ذلك لانه لا يسلك السبل المطروقة ، بل يشق لنفسه طريقا جديدا بمفرده ، فيتعذر على الناس في البداية أن يعبروا الطريق الذي ألفوه ليسـيروا وراءه . وهكذا يصبح العمل الفني غير شعبي .

غير أن الفن الجديد يبدو في ظاهره فحسب غير شعبي ؛ فهو غير شعبي لا بحكم جوهره وصلبه ، انما بسبب ظهوره غير المتوقع . أمـا المسرح الذي يزعم انه شعبي فهو أكثر بعدا عن الشـعبية من مسرح الطليعة . لانه مسرح يود أن يفرض نفسه في كبرياء وعجرفة ، تقوده طبقة موجهة تزعم في ارستقراطية واعتداد أنها تعرف مقدما ما يحتاج اليه الشعب فتفرض عليه ألا يحتاج الى شيء آخر غير الذي يريدون أنه يحتاج اليه ، وألا يفكر الا على ضوء تفكيرهم وهواه .

اما العمل الفنى الحر فهو على نقيض ذلك كله ، اذ انه بدافع طابعه الفردى وبالرغم من مظهره غير المألوف ، هو الوحيد الذى ينبع من قلب الناس من خلال قلب انســـان ، فيتفجر من القلب لينبض بدقات جميع القلوب ، فهو اذن الوحيد الذى يعبر حقا عن « الشعب » .

ويذهب بعض الناس الى الزعم بأن المسرح فى خطر وفى ازمة . وان صح ذلك فمرده الى عدة اسباب : فاحيانا نريد للمؤلفين ان يكونوا معلمين ومرشدين ، فنحد من حريتهم فى الانتاج الفنى ونفرض عليهم نزعات معينة ، وأحيانا أخرى نلقى بالمسرح سجينا مكبلا بأغلال التقاليد الفنية والعادات الذهنية البالية . على حين أن المسرح مكان الحرية الفنية المطلقة بل ومكان الخيال المجنون : فمثلا يخشى الناس المغالاة فى المواقف الهزلية أو المغالاة فى المواقف اليائسة واننا لا نعيب عليهم نقد المغالاة فى ذاتها ، انما نعيب عليهم فرض ضرورات معينة مثل الامل والتفاؤل ، فيفرضـــون على المسرحية أن تكون خاتمتهـا حتما مفرحة متفائلة والا فالموت لها .

وأحيانا يسمى الناس « اللا معقول » كل ما هو استنكار للطابع السقيم الذى تتسم به اللغة الخاوية المبتذلة ، وتنديد بالعمل المسرحى المبحوح الذى نعلم خاتمة احداثه مقدما لعدم الابتكار والتجديد فيه . أما رجل الطليعة فله ان شاء أن يقدم على المسرح سلحفاة يحولها بعدئذ الى حصان سباق ، ثم يسحرها لتصبح قبعة أو اغنية أو مجرى ماء أو أى شيء يروق له . فهو يجرؤ على كل شيء فى المسرح كما لو كان يؤمن بتناسخ الأرواح وان كل شيء يمكن ان يتقمص اى شيء . فالمسرح خير مكان تزدهر فيه الجرأة فى الابتكار كما يطيب لها .

ولا يحد من هـــذه الجرأة وذلك الخيال المسرحى سوى الامكانيات الفنية والآلية . وقد يتهم صـــاحب مسرح اللا معقول بأنه يحول بذلك المسرح الى « سيرك » . لا بأس ، فانه لا يرى غضاضة فى هذا الادماج . وقد يتهم بانه يخضع للهوس وللنزوة ، ولكنه فى الواقع يخضع للخيال وليس الخيال هوسا أو نزوة ، انما الخيال خلق والهام . فيجب اذن ان تتوافر للمؤلف حرية الخيال المطلقة لتتجلى نفســـه وشخصيتهـــا على حقيقتها والا فلن يقول شيئا سوى ما هو معروف مقدما وما هو مألوف ومطروق . فرجل الطليعة يباعد نفسه الا يحترف بقانون فنى غير قانون خياله . وما دامت للخيال قوانين فهذا دليل على أن الخيال ليس هوسا أو نزوات .

ولقد قيل منذ القدم : ان الانسان حيوان ناطق ، ثم اضافوا انه حيوان ضاحك ، ولكن رجل الطليعة يرى فى الانسان ميزة أخرى غير النطق والقدرة على الضحك ، فيصفه بأنه خلاق ؛ اذ له القدرة على أن يدخل على الكون أشياء غير موجودة فيه : المبانى والقطارات والشعر ودور المسرح الى غير ذلك . وقد نظن أن فوائد هذه الاشياء هى الدافع الى خلقها ولكن هذه الفوائد ليست فى معظم الاحيان سوى حجة يتذرع بها الانسان فيما يخلق ، ففائدة الوجود هى انه وجود . وفيم تفيد الزهرة ؟ ـ فى أن تكون زهرة .

وقد يزعم بعض الناس أن الخيال زيف وبطلان . ولكن قد غاب عن هؤلاء أن العالم الذى يبتكره مسرح اللا معقول لا يمكن أن يكون باطلا مزيفا ، انما يكون باطلا لو أراد ان يقلد الحقيقة . فتقليد الواقع ليس سوى تقديم حقيقة مزيفة . اما مسرح اللا معقول فهو يعتقد بل ويؤمن أنه لا يخرج عن نطاق الحقيقة طالما يلجأ الى الابتكار والخيال ، فليس فى نظر هذا المسرح ما هو أشد وضوحا وأقوى منطقا من البنيان الذى يستلهم الخيال . بل ان مسرح اللا معقول من حقه أن يذهب الى القول بأن العالم الذى نعيش فيه يبدو له غير معقول ، وأن عقله أو تفكيره لا يمكنه أن يفهم هذا العالم .

ويرى مسرح الطليعة أو مسرح اللا معقول ان تاليف المسرحية أشبه ما يكون باعلان الحرب أو بشن حملة : فالمؤلف يعتزم الكتابة حين يكون لديه شىء جديد يقوله ، شىء لم يسبق لأحد أن قاله أو لم يعرف أحد قبله كيف يقوله . والا فأحرى به أن يلزم الصمت ؛ لذا فان اقدام المؤلف على قول ما يريد أن يقول وفرض سلطان تفكيره على الآخرين هذا أشبه بحملة يشنها على تفكير الآخرين . ولكى تنمو الشجرة يتعين عليها أن تهزم المادة التى تعوق ظهورها ، وهذه المادة بالقياس الى المؤلف هى ما سبق أن قيل وما سبق تقديمه فى دنيا الفن . أى أن المؤلف المجدد لا يكتب مؤيدا أو معارضا لوضع من الأوضاع : انما عليه أن يكتب بالرغم من وضع من الأوضاع ، وهكذا يشبه الفنان رجلا ثائرا لا ينقل ولا يقلد ، انما يكافح التقاليد البالية والفن الموروث ليخلق ويجدد .

وان خير سبيل الى الخلق والتجديد هو الرجوع الى المصدر أو المنبع ، ومصدر المسرح أو منبعه هو النفس ذاتها : فمثلا الفنان «موزاره» قد اكتشف منذ طفولته أسس الموسيقى فى قرارة نفسه ، لذا فان من يود أن يخلق مسرحا جديدا لا بد أنه يشعر بأن المسرح كامن فى أعماقه

ويسرى فى دمه وأوصاله ، فينهل من اعماق هـــذا المعين • وحين يعبر المؤلف عن احساساته الدفينة المتأصلة ، انما يعبر فى الواقع ودون أن يقصد ، عن احساسات الآخرين أيضا فى تلك الناحية ، فمثلا المؤلف الذى يحس بقسوة الوحدة ويصورها فنيا — يعبر عن هذا الشعور فى نفوس جميع الأفراد عبر الحدود وبالرغم من تفاوت الطبقات والنفسيات •

ثم هو فى سعيه الى الرجوع الى المنبع والمصدر نراه يصـــل بين الماضى والحاضر وبين الواقع والخيال وبين المعرفة والاختراع كما يصل بين الفرد والكون •

ولقد تجلت حركة الطليعة على نطاق واسع فى جميع الفنون حوالى سنة ١٩٣٠ ، ولكن السينما كانت أوفر حظا من المسرح فى ميـــدان التجديد • ذلك بأن الناشئين من السينمائيين تتوافر لهم النوادى الخاصة التى يعرضون فيها محاولات التجديد وأفلام الطليعة وهى ليست بالأفلام التجارية او الشعبية على حين أن المسرح يفتقر الى قاعات التجارب هذه ، تلك القـــاعات التى تقوم بدور المعمل بالقياس الى العلماء ليعرضـــوا ويختبروا ابتكاراتهم بعيدا عن سطحية العامة من الجمهور ، وبعيدا عن سطوة المنتج الذى يعتبره المؤلف شرا لا بد منه • فالمنتج لا ينظر الا الى ايراد المسرحية ومن ثم يطالب المؤلف المجدد بحذف كل ما هــو جرىء ، فيخنق كل روح خلاقة كى لا يتزعج الجمهور •

لذا ينادى رجال الطليعة فى المسرح بضرورة تدبير قاعات للتجارب، مثلهم فى ذلك مثـــل العلماء الذين لا يقدمون اختراعا الا بعد اعداده واختباره وتجربته فى المعامل • ولا يزعم أحد أن الكشف العلمى غير شعبى لأن اختباره وتجربته تتم أولا فى المعمل •

كذلك يؤمن رجل الطليعة بأن الحقائق النفسية أو الروحية التى تنبثق من اعماق قلبه لا يمكن أن تكون غير شعبية ، بل ان التعبير عن هذه الحقائق بصورة مبتكرة هو الشعبية الحقيقية ، أما اقبال الجمهور فليس قياسا سليما للشعبية ، وان كان مسرح الطليعة لا يكترث باقبال الجمهور عليه بل يحمل المشعل ويتقدمه الى الأمام — فهذا ليقينه بأن الجمهور يبحث دائما عن النور وعن الحرية وسوف يسير وراءه ان آجلا أو عاجلا ، فالطليعة نور وحرية •

## ٢ - بين الطليعة واللا معقول فى المسرح

لعل تسمية المسرح الجديد « بمسرح الطليعة » تدعو الى اضطراب الفهم وعدم وضوح المقصود بهذه التسمية · ولعل أيضا « اللا معقول » فى مسرح الطليعة قد نشأ عن « اللا معقول » فى هذه التسمية · ويرى النقاد الذين ينظرون الى هذا المسرح نظرة جادة فاحصة أنه ليس سوى فترة انتقال أو مرحلة من مراحل التطور فى المسرح · وفى الواقع أن هذا هو التفسير السليم لكلمة « الطليعة » فهى مسرح يعد لمسرح آخر أكثر استقرارا ودواما · ولكنه لن يكون دائم الاستقرار والبقاء فكل مسرح ليس سوى مرحلة فى تطور المسرح ، بل وحياتنا نفسها حياة عابرة ومرحلة انتقال هى الأخرى ، فكل محاولة مسرحية انما هى نهاية عمل وبداية آخر فى آن واحد · ومن ثم يكون القول بأن المسرح الكلاسيكى كان طليعة للمسرح الرومانتيكى الذى هو بدوره طليعة للمسرح الشاعرى أو الرمزى وهكذا ·

وأحيانا تكون « الطليعة » مثمرة مجدية حين تتولد عن معارضة لأعمال الأجيال السابقة ، أو أن تكون ميسورة مقبولة حين تتسم بعودة الى الأصول القديمة والمؤلفات التى طواها النسيان ·

وهكذا تتضح المعانى ، فلا نرى «اللامعقول» فى ثنايا « الطليعة » ، فالطليعة فى الحقيقة ثورية فهى مثل الاحداث الثورية عودة الى النقاء الأول أو اصلاح للالتواء القائم ، أما التغيير فظاهرى فقط بالرغم من أهميته وخطورته لأن هذا التغيير الظاهرى هو الذى يسمح باعادة النظر فى القيم الموجودة ورد النضرة والشباب الى المبادىء الدائمة ·

فالثورات الفنية لا تختلف كثيرا عن الثورات السياسية فحين ينتاب المفاهيم القائمة ضعف القدم واسترخاء الاعياء وهزال التقاليد ، يتسرب اليها الانحلال والفساد ويلمس الناس مدى بعدها عن المثل العليا

والمفاهيم الأصلية ، فتتصــدى عندئذ « الطليعة » لمحاولة جديدة أو لتجربة ثورية ، وتأتي هــذه الثورة الفنية نتيجة حتمية للأوضــاع القائمة ٠

في فن الرسم مثلا : عاد الفنانون المجددون الى الصور والخطوط البدائية التي تتسم بالنقاء والقوام ، أي بعدم الارتباط بعصر من العصور ، عادوا اليها ليستلهموها خطوط فنهم وأسسه ، وكأنهم بهــذا الكشف الجديد يخضعون لضرورة يفرضها تاريخ الفن حين تنحدر به الأنماط والخطوط الى حال تدعو الى الثورة والتجديد ، فتحمل هذه النزعة الى أن ينهل من ينبوع لا ينتمي الى عصره بل هو خارج اطار التاريخ ٠

والواقع أن التفاعل بين ما هــو معاصر وما هو غير معاصر ، أي ما هو ثابت دائم ، يولد ذلك التراث المشترك الذي لا يتبدل والذي نحس به في قرارة أنفسنا ويراودنا من حين الى آخر ، اذ بدونه لايمكن لأي عمل فني ان تكون له اية قيمة ، فهو الذي يحيى كل عمل ويغذيه وينميه ٠

ومن ثم نستطيع ان نؤكــد في غير ساحــرج أن الفن الحقيقي الذي يسمى بفن الطليعة أو الفن الثــوري هو الذي يعارض عصره في جــرأة واعتداد ويخرج عن اطار ماهو معاصر ليلتقي بالتراث العالمي الأزلي الذي لايحده زمان أو مكان ، اذ أن المسرح الذي يهتم بالعصر الذي يعيش فيه فقط هو «مسرح الساعة» وطبقا لهذا المفهوم فهو مسرح لايدوم ولايمكنه ان يدوم لأنه لا يستهوي الانسان بصورة جدية عميقة ٠

ومن العجيب أن الموضــوعات التي تعنى الناس جميعا وتمس اعماقهم لأول وهلة عسيرة المنال أو الفهم بالقياس الى الموضوعات التي لاتعني الناس كثيرا ، أو تهم فئة منهم فحسب ، لذلك كان طبيعيــا أن تبدو مؤلفات الطليعة غير مفهومة عند ظهورها فلا يستسيغها معظم الناس لأنها تهدف الى كشف الحقيقة المنسية وادخالها باسلوب جديد في الجو المعاصر ٠ وطالما أنها تبدو غير مفهومة لا يمكنهــا أن تكون شعبية ، غير أن هذا كله لا ينتقص شيئا من قيمتها أو قدرها ٠

فالحقائق الصارخة يكتشفها الشاعر في الوحدة والصمت ، كما يكتشف الفيلسوف في ســكون المكتبة حقائق يتعذر تقلهــا الى عقل الجمهور ؛ فعدم شعبية هذه الحقائق لا يعني أننا نشك في صحتها أو سلامتها فهي ليست اختراعا أو رؤية ذاتية ، انما هي حقائق موضوعية تتخطى اطار الزمن لتصبح دائمة أبدية ، فالناس عبر العصور لايعملون

شيئا سوى الاقتراب من الحقيقة ثم الابتعاد عنها ليعودوا فيقتربوا منها ثانية وهكذا .

أما فيما يتعلق بالمسرح – وهذا هو الموضوع الذى يعنينا هنا – فتوجد لغة مسرحية وسلوك مسرحى وطريق مسرحى يجب تعبيده للوصول الى حقائق موضوعية قائمة ، وهذا الطريق الذى يتعين تعبيده أو الكشف عنه هو الذى يلائم المسرح للتعبير عن حقائق لا يمكن التعبير عنها الا مسرحيا : وهذا هو دور معمل التجارب .

فمن الميسور بل لعله من المرغوب فيه أن يقوم مسرح شعبى – اذا فهمنا كلمة الشعب على أنها تشمل غير المتخصصين ، اى السوادالاعظم من الناس – لتبسيط أفكار معينة والترويج لها او للاصلاح والارشاد .

كل هذا جائز ولكن لاينبغى لذلكان نحرمالمسرح من التجديد ، فنعوق قيام مسرح للتجارب أو مسرح الطليعة . حتى لو تعذر على عامة الشعب فهمه أو تذوقه ، فهذا لايعنى اطلاقا أن مسرح الطليعة ليس ضرورة حتمية للعقل والفكر ، شأنه فى ذلك شأن البحث العلمى أو الفنى أو الادبى . وان كنا لانستطيع أن نحدد بالضبط ماسيؤول اليه مسرح الطليعة أو نوع الخدمات التى يؤديها ، فانه ضرورة لاغنى عنها طالما أنه من مستلزمات العقل والفكر المتجدد . ولو تواقر لهذا المسرح ثلاثون متفرجا تقريبا فى كل ليلة لاتضحت أهميته وضرورته .

ودور رجل الطليعة لا يجعل منه اطلاقا رسول مسرح جديد وصاحب رسالة ، فالاصلاح او الرسالة أو تغيير مجرى الحياة ، هذه كلها من شأن مؤسسى الأديان أو المعنيين بعلم الأخلاق أو السياسة .

اما المؤلف المسرحى فيقنع بكتابة المسرحيات ليعبر فيهما عن آراء ومشاعر يزدحم بهاقلبه وعقله ، ولاينادى برسالةتعليمية أو تهذيبية ، انما يجيء كلامه تعبيرا شخصيا عاطفيا عن آلامه وآلام الآخرين ، أو عن سعادته ، وهذا أمر نادر ، أو أحيانا يعبر عن انطباعاته الهزلية أو التراجيدية بازاء أوضاع الحياة .

فالعمل الفنى لا صلة له بالعقائد او المبادىء ، ولو اقتصر العمل الفنى على ان يكون مذهبيا أو «ايديولوجيا» فحسب ، لجاء عملا فاشلا وتكرارا سقيما للمذهب الذى يتحدث عنه . ومهما حاول المؤلفالمسرحى الاقتناع بالمذهب الذى يتعرض له فى مسرحيته فسيأتى شرحه هزيلا وأضعف من لغة الخطابة او الاقتناع المنطقى ، بل قد يلجأ الى سبل

التبسيط التى تفقد المذهب او (الايديولوجية) عمقه وقوته ، ففى الواقع يتسم العمل الفنى بأسلوب خاص فى التعبير ينفرد به ، مما يتيح له أن يعرض بأساليبه الخاصة حقائق الواقع التى تشغل باله .

ويزعم بعض النقاد أن مسرح الطليعة ينفر من الواقع بل ويناقضه الى حد يصل معه الى « اللا معقول » ، ويذهب هؤلاء النقاد فى زعمهم الى القول بأن مسرح الطليعة لا يؤمن بأهمية الألفاظ ، بل انها فى نظره خالية من المعنى وأن اللغة لا تنقل الافكار بين الناس . ان هـــذا الزعم تشويه للحقيقة . فرجل الطليعة لا ينكر على الالفاظ دلالتها ومعناها والا لما قدم مسرحيته مكتوبة بالألفاظ المتعارف عليها ، انما هو يرى أنه من المتعذر على الناس أن يفهم بعضهم بعضا ولا يزعم ان هذا التفاهم أمر مستحيل كل الاستحالة . فمثلا مسرحية « الكراسى » لمؤلف الطليعة « يونسكو » دفاع مثير فى مصلحة هذا التفاهم المتبادل بين الناس .

أما عن فكرة الواقع ، فرجل الطليعة لا ينفر من الواقع فى ذاته انما ينبذ لونا من الواقع المسمى « بالواقع الاجتماعى » اذ أنه خارج فى نظره عن الواقعية الأصيلة ، فالواقع الاجتماعى بعيد عن الموضـــوعية ومعرض للتاويلات العاطفية لكل فرد ، يتنـــاوله كل واحد على حســـب نزواته الشخصية .

فالمؤلف الذى يزعم أنه « واقعى اجتماعى » انما يعرض الحقيقة من خلال انفعالاته الشخصية ومن الزاوية التى يراها هو ولا يعرض الواقع المطلق الذى لا يختلف فيه اثنان مهما اختلفت الأزمنة والأمكنة ، وهذا ما ينشـــده رجل الطليعة . فهو فى الحقيقة ينشـــد هذا الواقع المطلق ولا ينشد « اللا معقول » كما يزعم بعض النقاد .

بل يذهب رجل الطليعة الى أبعد من ذلك ، فيرى أن المجتمع بمفهومه الحقيقى أى المجموعة البشرية الواقعية تخرج عن دائرة المجتمع بالمعنى التقليدى . فالمجتمع الواقعى أكبر اتساعا وأعظم عمقا من المفهوم التقليدى عنه ، لانه يتجلى فى صورة الآلام المشـــتركة للبشرية ويعبر عن الرغبات الكامنة فى نفوس الناس جميعهم فى كل مكان وزمان . فهذه الآلام وتلك الرغبات هى التى تتحكم فى تاريخ البشرية . ولم يستطع اى مجتمع من المجتمعات أن يزيل الكآبة البشرية أو آلام الناس ، ولم يستطع اى نظام سياسى أن يحرر الناس من بلايا الحياة أو الخوف من الموت أو التعطش الى المعرفة المطلقة ، فهذه أمور تتصل بالوضع البشرى لابمجتمع معين ! اذن فالوضع البشرى هو الذى يتحكم فى الوضع الاجتماعى والعكس غير

صحيح ، ومن ثم يصبح السعى الى كشف الواقع البشرى المطلق ـ وهو هدف رجل الطليعة ـ أكثر واقعية من تصوير الواقع الاجتماعى ، وهو ما يزعم النقاد أن لا واقعية سواه ·

فالواقعية فى نظر الطليعة أوسع رقعة وأبعد حجما وأشد تعقيدا مما يظنه النقاد · وحينئذ تصبح مهمة رجل الطليعة الوصول الى مصدر الداء ثم الكشف عن لغة غير اللغة التقليدية للتعبير عن الداء وعن الالم ، فينبذ الشعارات « الاجتماعية » ويأنف من العبارات المألوفة والأساليب المطروقة المبتذلة ، وينفر من الشخصيات المسرحية التى تتحرك كالرجل الآلى ، وقد تجردت من الحقيقة البشرية الأصيلة ، لتحبس نفسها فى دائرة «اجتماعية» محدودة هزيلة ، فتعرض بلغة تقليدية المشكلات التقليدية لتخلص منها الى الحلول التقليدية ·

وهذا اهدار للفن وتحطيم لكل نزعة الى التجديد ، فيجب أن تدرس المشكلات على ضوء آلامنا الدفينة وأحلامنا الغامضة ، ويجب لذلك أن يزول الجمود عن اللغة المألوفة ، فيتحطم قالبها للوصول الى الينبوع الحى ، الى الحقيقة الأصيلة .

ولكى يكتشف المؤلف عمق المشكلة الرئيسية التى يشترك فى الاحساس بها الناس جميعا ، عليه أن يتساءل أولا : ما مشكلته الرئيسية هو ؟ وما الخوف المتأصل فى أعماق نفسه مثلا ؟ · وعندئذ يكتشف مخاوف الناس جميعا ومشكلات كل فرد على حده ·

وهكذا يحرص مؤلف الطليعة على أن يتعمق الداء الذى يتألم بسببه ليجد له علاجا يشفيه ويشفى أدواء الآخرين ، فهو حين يغوص فى الظلمات الغامضة انما يفعل ذلك ليخرج بها الى وضح النهار والى النور الوضاء ·

وقد يتوهم الناس فى البداية أن المشكلة التى يتعرض لها مؤلف الطليعة لاتعنيهم ، ولكنه مادام يعالج مشكلة يحس بها ويتألم بسببها فلا يلبث أن يدرك الجمهور أن هذه المشكلة نفسه هو أيضا فينفعل بها ومن ثم يتفاعل مع المسرحية ·

ولنذكر على سبيل المثال مسرحية « زبون الصباح » للكاتب الايرلندى « برندان بهان » (Brendan Behan) فهى تولدت عن تجربة شخصية للمؤلف فى السجن · ومع ذلك فان كل فرد يشعر بأن هذه المسرحية تعنيه شخصيا لان ذلك السجن بالذات يصبح جميع السجون ثم يصبح العالم بأسره والمجتمعات كلها - وبديهى أن يوجد بذلك السجن

الانجليزى سجناء وحراس ، أى عبيد وسادة ، أو مرءوسون ورؤساء ..
وجميعهم يعيشون جنبا الى جنب وتضمهم الجدران نفسهـا . والسجناء
يمقتون الحراس، والحراس يزدرون سجناءهم . هذا الى أن السجناء أنفسهم
يمقت بعضهم بعضا كما أن الحراس أيضا لا يسود بينهم حسن التفاهم .
وأحيانا يدب الخلاف بين الحراس من ناحية وبين السجناء من ناحيـة
أخرى ، ولو اقتصرت المسرحية على عرض هذه الصورة وأبرزت مثل هذا
الخلاف الذى لاندهش له ، ماكشفت القصة شيئا جديدا ولا حوت فكرة
عميقة ، انما تكون عندئذ قد اكتفت بتصوير حقيقة فظة منفرة ، ولكنها
تبين لنا أن الحقيقة البشرية أكثر تعقيدا من ذلك .

ففى ذلك السجن سينفذ حكم الاعدام فى أحد السجناء ، ومع أن
المحكوم عليه بالإعدام لا يظهر على خشبة المسرح ، فانه ماثل دائما أمام
ضمير المتفرج لا يبرحه لحظة واحدة . انه بطل المسرحية ، أو على الأصح
ان الموت هو هذا البطل ، فالحراس والسجناء يشعرون معا بفكرة الموت
هذه ، وهكذا تكمن النزعة الانســانية العميقة للمسرحية فى الشعور
المشترك بين الجميع بهذا القلق المؤلم الذى يؤرق نفوس المقيمين فى
السجن بغض النظر عن كونهم حراسا أو سجناء .

انه شعور مشترك أو هى وحدة فى الاحساس تزيل الفوارق بين
الأوضاع ويستوى فيها الجميع على تفاوت ظروفهم ، ولا يلبث هذا الشعور
المشــترك أن يخلق بين الجميع اخــاء لا اراديا يتخطى جميــع الحواجز
ولا يدرك أحد منهم كنهه أو جوهره . ولكن المؤلف يحمل المتفرج على ان
يدرك أثره ومداه . ومن ثم يكشف لنا عن الحقيقة الأصيلة التى تجمع
بين الناس جميعا . وقد يساعد ذلك على التقريب بين القلوب المتنافرة
والمعسكرات المتطاحنة .

ففى الواقع لا يلبث أن يبدو أمامنا الســـجناء والحراس أنامـسا
مصيرهم الموت ، وتوحد بينهم حقيقة معينة وتتحكم فيهم مشكلة واحدة
أخطر بكثير من جميع المشكلات الأخرى .

ذلك هو المفهوم الأصيل الحقيقى للمسرح الشعبى ، كما يراه مسرح
الطليعة ، فهو فى نظره مسرح الشعور المشترك فى مشكلة واحدة : ان
تلك المسرحية مسرحية قديمة لو نظرنا الى قدم الحقيقة التى تعرضها والى
المشكلة المتأصلة منذ الأبد التى تصورها بالمفهوم الفسيح للواقعية . وهى
أيضا مسرحية حديثة لانها تروى قصة حدثت أخيرا فى سجن معين وفى
بلد معين وفى فترة حديثة من التاريخ .

أما المذهبية أو « الأيديولوجية » فينفر منها مسرح الطليعة . وانه عدم وجود « إيديولوجية » في المسرحية لا يعني خلوها من الأفكار ، بل على العكس أن الاعمال الفنية هي التي تكسب الافكار خصبا ووفرة وليست ( الايديولوجية ) منبع الفن أو مصدره ، بل أن العمل الفني هو ينبوع « الايديولوجية » وجميع الفلسفات ونقطة بدايتها ، اذ أن الفن هو الحقيقة الأبدية أما « الايديولوجية » فتنسيق للاحداث العرضية في رواية من الروايات وعرض للفكرة في صورة درس أخلاقي .

وقصارى القول ، أن مسرح الطليعة يرى ان العمل الفني تعبير عن حقيقة يتعذر نقلها الى الناس ، ولكنه يحاول نقلهـــا اليهم ، ذلك هو التناقض في الظاهر ، ولكنه الحقيقة في الجوهر .

## ٣ ـ يونسكو واللامعقول

هاجر « أوجين يونسكو Eugène IONESCO » الى فرنسا وهو لم يتجاوز بعد العام الثانى من عمره ، فقد ولد فى رومانيا سنة ١٩١٢ ثم نشأ فى مدارس فرنسا . وبعد أن أتم دراسته هناك عاد الى بوخارست ليعمل بها مدرسا للغة الفرنسية سنة ١٩٣٦ ، ثم عاد بعد عامين الى فرنسا لاعداد رسالة فى الدكتوراه ، ولكنه سرعان ما زهد فى هذه الدراسة واستقر نهائيا فى باريس .

وفى سنة ١٩٥٠ قدم أول مسرحية له بعنوان « **المطربة الصلعاء** ». ولهذه المسرحية قصة غريبة تكشف عن نشأة مسرح الطليعة ومولد اللامعقول عند يونسكو :

فيروى لنا هذا الكاتب الذى لم تتجاوز شهرته عشر سنوات أنه فى سنة ١٩٤٨ لم يكن يفكر مطلقا فى أن يصبح مؤلفا مسرحيا ، انما كان يعتزم بكل بساطة أن يتعلم اللغة الانجليزية . وبالرغم من عدم وجود اية صلة بين الرغبة فى دراسة اللغة الانجليزية وبين التاليف المسرحى ، فان تلك الرغبة انتهت به الى كتابة مسرحيته الاولى « **المطربة الصلعاء** » .

وتفسير ذلك أنه ليتعلم الانجليزية اشترى كتابا للمحادثة يستخدمه الفرنسى المبتدىء ليتعلم الالفاظ والعبارات الشائعة باللغة الانجليزية .

وأخذ يونسكو يدون العبارات التى تستهويه ليجيد حفظها . وعندما عكف على تلاوتها متأملا . تعلم ، بدل الانجليزية ، حقائق مذهلة كان قد نسيها أو لم يفكر فيها جديا من قبل : فاكتشف مثلا أن فى الاسبوع سبعة أيام وأن « أرضية » الغرفة تحت أقدامنا وأن سقف الغرفة فوق رءوسنا ، الى غير ذلك من الامور التى بدت له فجأة مذهلة بقدر ما هى حقائق

لا جدال فيها . ومن ثم أدرك انه لا يدون عبارات انجليزية مترجمة عن الفرنسية انما يسجل حقائق عميقة وبديهيات أساسية .

لم يعدل يونسكو بعد هذا الكشف عن دراسة اللغة الانجليزية ، بل تابع قراءة قاموسه الصغير ، فلم يلبث أن اكتشف بعد الحقائق العامة . حقائق أخرى خاصة : ذلك بان مؤلف القاموس يلجأ بعد الدرس الثالث الى عرض حوار بين زوجين ، المسيو سميث ومدام سميث،ويتأمل يونسكو ما تقوله مدام سميث لزوجها فتخبره مثلا ان لهمـــا عدة أبناء ، وأنهما يقطنان ضاحية من ضواحى لندن ، وأن زوجها المسيو سميث يعمل كاتبا بأحدى الشركات ، وأن لهما خادما وصديقين همـــا المسيو مارتن ومدام مارتن ، ويسكن هذان الصديقان بيتا كبيرا يشبه القصر ، الى غير ذلك من المعلومات التى يضعها مؤلف القاموس لزيادة الحصيلة اللغوية عنـــد القارىء .

ولكن يونسكو يتأمل هذه المعلومات ثم يتساءل : هل المسيو سميث لا يعلم تمام العلم كل هذه الحقائق التى ترويها له زوجته ؟. ولكنه يجيب عن نفسه قائلا : ان من الخير أن نعيـــد الى اذهان الآخرين امورا لعلهم نسوها او لم يتأملوها تأملا كافيا .

ويوالى يونسكو قراءة القاموس بهذه العين الفاحصة المتأملة ليكتشف فى الدرس الخامس أنه عند وصول الصديقين ، المســـيو مارتن ومدام مارتن ، يقوم بين الشخصيات الاربع حوار شائق قوامه الحقائق المعقدة نسبيا : فمثلا يقول أحدهم : ان حياة الريف أكثر هدوءا من حياة المدينة . فيجيبه الآخر : هذا صحيح ، ولكن تمتاز المدينة بحيوية أكثر ويزداد فيها عدد الحوانيت ووســـائل التسلية . وكلا الرأيين صحيح ، فيكتشف يونسكو من هذا الحديث ان هناك حقائق متضاربة ومتناقضة تعرض لنا كل يوم ، وهى مع ذلك تحيا جنبا الى جنب .

وهنا أحس يونسكو بما يشبه الوحى ينزل عليه ليقول له ان هدفه لم يعد دراســـة اللغة الانجليزية ، انما أن ينقل الى معاصريه الحقائق الاساسية التى كشف عنها ذلك القاموس .

ولمـــا كان الحوار بين أسرة سميث واسرة مارتن يشـــبه الحوار المسرحى ، فعليه اذن أن ينهج الطريقة نفسها ويكتب مسرحية .

اخذ اذن يكتب مسرحية تعليمية على نمط الحـــوار بين الاسرتين

المذكورتين فى قاموسه ، فلم يغير شيئا ، بل لم يستبدل بأسماء الاشخاص غيرها ، وتركهم يتحدثون بالعبارات نفسها ، ويقومون بالعمل نفسه أو «الجمود» نفسه ، اذ يرى يونسكو انه لاينبغى للمؤلف فى المسرح التعليمى أن يبتكر ما هو جديد ، أو أن يعبر عن رأيه الشخصى ، بل يجب أن يكون موضوعيا ويقنع بأن ينقل فى اتضاح وبساطة ، الحقائق والتعاليم التى تسلمها عن الآخرين ، لذا لم يفكر يونسكو فى أن يبدل شيئا أو يتناول بالتعديل والتغيير تلك العبارات التى تكشف فى دلالة واضحة عن الحقيقة المطلقة .

تلك هى الصورة الاولى لنص المسرحية كما بدأها يونسكو . ولكنه احس بظاهرة غريبة تسرى فى قلمه دون أن يدرى لذلك سببا أو تعليلا ، فاخذ النص يتبدل أمام عينيه ، ويتحول برغم أنفه ، ويتغير على نقيض ارادته . فاخذت الجمل البسيطة تتعقد ، والعبـــارات الصافية تتعكر ، والالفاظ المضيئة يضطرب ضياؤها ، واذا بالسطور كلها تتحرك تلقائيا فى فســاد وفوضى . فيتبين أن حوار القاموس الذى حرص على نقله فى أمانة وعناية قد اصابه التشويه والخلل ، وأخذ الفساد يعبث بالحقائق البديهية .

فبدلا من أن يقول المستر سميث ان فى الاسبوع سبعة أيام ، يراه ينادى فى اصرار أن الاسبوع يتكون من ثلاثة أيام هى الثلاثاء والخميس ثم الثلاثاء !

ولم تلبث شخصيات المسرحية ان اصابها فقدان الذاكرة . فبالرغم من أن أسرة سميث تلتقى دائما بأسرة مارتن فان أحدا من الاسرتين لايذكر الآخر ولا يستطيع التعرف عليه !

ثم تتوالى الانباء التى تثير القلق فى نفس القارىء أو المتفرج حين يعلن المستر سميث وفاة « بوبى واتسون » ، فلا يستطيع أحد أن يعرف من « بوبى واتسون » اذ يعلن لنا أيضا ان ثلاثة أرباع المدينة من رجال ونساء وأطفال وقطط وكلاب يحمل هذا الاسم !

ثم تظهر على المسرح شخصية جديدة تزيد من اضطراب الاسرتين ، وهى شخصية رجل المطافىء الذى قدم ليروى قصة الثـــور الذى أنجب عجلا ، وقصة الفار الذى ولد جبلا ، ثم يستأذن فى الانصراف لانه على موعد مع حريق قد دون ميعاده فى مفكرته منذ ثلاثة ايام ، ويخرج الى عمله تاركا أسرة سميث وأسرة مارتن فى نقاشهما المختـــل ، فتتبادلان

عبارات خاوية من كل معنى والفاظا لا رابط بينهـــا ، ثم يلجأ الاصدقاء الاربعة الى ان يستبدلوا بالعبارات والالفاظ مقاطع الكلمات فحسب . ثم الحروف الساكنة او المتحركة ، فيقوم بينهم شجار عنيف لا يدرى أحد له سببا أو تعليلا .

فماذا يقصد يونسكو بهذا كله ؟

انه يشير بذلك الى انهيار الحقيقة وسقوط بنيان الواقع . فلا غرابة أن أصبحت الالفـــاظ قشـــورا رنانة تجردت من أى معنى ، وصـــارت الشخصيات خاوية من كل حقيقة نفسانية ، فبدا العالم كله مضطربا ، وقد لفه ضياء شاذ غريب لم تالفه التقاليد ولا يقبله العرف الاجتماعى !

ومن ثم جاءت هذه المسرحية نقدا ساخرا للمسرحيات وكأنها « ملهاة الملهاة » أو « كوميديا الكوميديات » . وأحس يونسكو نفسه بعدم الارتياح الى ما كتب ، بل أحس بدوار وغثيان وهو يتساءل : أى شيطان حمله على الاستمرار فى الكتابة على هذه الصورة ؟ ولكنه حين أعاد تلاوة مسرحيته هذه أحس بعدئذ بالزهو والفخر ، اذ أدرك أنه قد كتب مايمكن أن يسميه « ماساة اللغة » . ثم اخذ يتلو تلك المسرحية على الاصدقاء الذين يفدون الى منزله ، فيغرقون فى الضحك ، وهكذا اطمأن الى أن مسرحيته تتضمن قـــوة هزلية عميقة ، فاقدم على عرضهـــا على احدى الفرق المسرحية فى باريس ، فنالت الاعجاب باستثناء مشكلتين : الاولى تتعلق بالعنـــوان ، والاخرى بخاتمة المسرحية .

أما مشكلة العنوان فكان يونسكو يعتزم تسميتها : «ساعة اللغـــة الانجليزية» أو «حصة الانجليزى» أو «جنون بج بن» ...

ولـــكن المخرج « نيقولا باتاى » اعترض على هـــذه التسميات التى توحى بأن المؤلف يقصر الســـخرية من المجتمع الانجليزى على حين أنه لا يقصد ذلك . ولما لم يصلوا الى عنوان آخر يطمئنون اليه فى الحال ، أشار يونسكو على الفرقة أن تبدأ فى التدريب وعمـــل « البروفات » فى انتظار الوصول الى عنوان يرتاحون اليه جميعا .

وحدث فى أثناء التدريب على التمثيل أن اخطأ الممثل فى القـــاء دوره ، فبدلا من أن يقول « المدرسة الشقراء » طبقا للنص ، زل لسانه أو خانته الذاكرة ، فقال « المطربة الصلعاء » فصـــاح يونسكو لتوه : « وجدتها ... » فكان العنوان «المطربة الصلعاء» .

ولما سأل النقاد يونسكو عن تعليل اختيـــاره لعنوان المسرحية ، أجاب : « لانه ليس بالمسرحية أية مطربة لا صلعاء ولا كثيفة الشــعر ! وهذا سبب كاف لاختيار هذا العنوان ! » ٠

ثم جاءت مشكلة الخاتمة ـ فالمنظر الاخير للمسرحية شجار يشب بين أسرة سميث وأسرة مارتن ، ولكن كيف ينتهى هذا الشجار الى نتيجة ولا سيما أن أحدا لا يعرف له سببا أو هدفا ؟

كان يونسكو يتردد بين خاتمتين : الأولى هى أن تدخل الخادم فى أثناء ذلك الشجار لتعلن انه قد تم اعداد طعام العشاء ، فينسحب الجميع من على المسرح متجهين نحو غرفة الطعام ، وعندئذ يصيح اثنان أو ثلاثة أشخاص من بين المتفرجين يكون قد تم الاتفاق معهم على احداث هذا الهرج ، ثم يصعدون الى خشبة المسرح محتجين على هذه المسرحية الفاشلة ، فيأتى مدير المسرح ومعه ضابط الشرطة وبعض الجنود فيعدمون بالرصاص هؤلاء المتفرجين المتمردين ، ثم يشكر مدير المسرح ضابط الشرطة مهنئا اياه على هذا الدرس الذى يعلم المتفرجين حفظ النظام ، وفى أثناء ذلك يتقدم الجنود نحو بقية المتفرجين الجالسين فى القاعة ليأمروهم بالجلاء عن القــاعة ثم تسدل الستار ٠

ولم يكن يونسكو متحمسا لهذه الخاتمة، التى تبدو لنا شاذة وهزيلة، لسبب واحد وهو أنها تكلف المنتج اجر سبعة أو ثمانية أشخاص آخرين للقيام بعمل لايدوم أكثر من ثلاث دقائق ٠

لذا كان يؤثر خاتمة أخرى ، وهى أن تتقدم الخادم فى أثناء الشجار بين الأسرتين وتنادى : « هاهو ذا مؤلف المسرحية » فيصطف الممثلون فى احترام على الجانبين مصفقين للمؤلف الذى يتقدم فى سرعة ونشاط نحـو جمهور المتفرجين ، ملوحا بقبضة يده وهو يصيح فيهم : « أيها الأوغاد ! لن تفلتوا من قبضتى ! » ثم يسدل الستار ٠

خاتمتان غريبتان حقا ، ومن حسن الحظ ان المخرج والممثلين نبذوهما معا لأن مثـــل هذه النهايات لاتتفق مع فن التمثيل الرفيـــع أو الاخراج المحترم ٠

ولما لم يصلوا الى خاتمة يطمئنون اليها جميعا ، استقر الرأى على الا تختتم المسرحية ، بل تستأنف من جديد ٠

فبعد الشجار الذى يشب بين الأسرتين تسدل الستار ، ثم يرفع من جديد على منظر البداية ، ويســـتأنف الممثلون تمثيل الفقرات الأولى من

المشهد الأول ، ليشعر المتفرج أنه فى حلقة مفرغة ، تسلمه النهاية الى البداية وهكذا .

ولابراز الطابع « اللا شخصى » للشخصيات ، أى أن كلا منهم يصلح أن يحل محل الآخر ، يقوم المسيو سميث وزوجه عند اعادة البداية ، بدور المسيو مارتن وزوجه ، ليتضح للمتفرج أنه لاتتميز شخصية عن الأخرى بأى طابع معين .

وعندما مثلت هذه المسرحية لأول مرة على المسرح « النكتامبيل » بباريس سنة ١٩٥٠ ادهش يونسكو مدى المرح والضحك الذى كان ينبعث من قلوب المتفرجين ، ثم جاء دور النقاد فتناولوا المسرحية بتحليل جدى ليروا فيها نقدا للطبقة المتيسرة من المجتمع الفرنسى بصفة خاصة .

ولكن يونسكو يقصد فى الواقع نقدا لعقلية « البورجوازية » ، عقلية هذه الطبقة التى أغلقت عليها التقاليد كل سبيل الى التجديد أو الابتكار فانحصر تفكيرها داخل اطار الآراء المطروقة المبتذلة ، واقتصرت لغتها على الشعارات المألوفة الخاوية من الحياة أو المعنى ، ولهذا السبب حرص يونسكو على ابراز الآلية فى أفواه الشخصيات ، فالنص يتكون من عبارات معروفة جاهزة، تتبادلها الشخصيات فلا تصل بها الى أية نتيجة. فأشخاص هذه المسرحية يتكلمون لمجرد الكلام ، فهم لا يتحدثون للتعبير عن احساس شخصى بشىء ما ، لأن حياتهم الداخلية فارغة خاوية ، ولا أحد منهم يتميز بشىء خاص دون الآخر ، فجميعهم غارقون فى آلية الحيـــاة اليومية ، والعبارات المحفوظة التى يفوه بها الانسان دون أن يعنى مايقول أو يفكر فيما يقول ، فهم أشخاص لايعرفون كيف يتكلمون لأنهم لايعرفون كيف يفكرون . وهم لايعرفون كيف يفكرون لانهم لايعرفون كيف ينفعلون . فلا عواطف لديهم ولا انفعالات خاصة .

ومن ثم ليس للفرد منهم كيان خاص به ، انما يستطيع كل منهم أن يصبح أى فرد وأن يصير أى شىء ! .

لذا لجأ المؤلف فى الخاتمة ، عند اعادة تمثيل بداية المسرحية ، الى احلال مارتن محل سميث وبالعكس ، دون أن يختل شىء فى المسرحيـــة ودون أن يشعر احد بأن أى تعديل قد مس النص أو الشخصيات .

وهكذا جاءت هذه المسرحية محاولة للمسرح التجريدى أو المعنـوى الذى لا يعنى بالمنـاظر ولا بما يملأ فراغ المسرح . حتى شخصياته لا شخصية لها ؛ انه مسرح يناهض المسرح الفلسفى ويناقض المسرح

« الايديولوجى » أو العقائدى ، كما يناقض أيضا المسرح النفسانى أو الواقعى أو الاجتماعى بل وأى مسرح آخر ٠

هذا لانه مسرح حر ، اى متحرر من كل شىء ، لا يستهدف سوى ابراز الحقائق الخفية أو المنسية ٠

ولعله من المتعذر على الممثلين أداء الأدوار فى مثل هذه المسرحيات ، فالشخصيات لا طابع لها : انها كائنات بلا وجه ومن ثم بلا تعبير ، انهــا اطارات فارغة يتعين على الممثل ان يملأها بشخصه وروحه ولحمه وعظمه ٠

كما ينسنى له أن يصب فى الكلمات المجردة من المعنى ، وفى الألفاظ التى لا صلة بينها ٠٠٠ ما يشاء من روح هزلية مرحة أو يطبعها بطابع المأساة الأليمة ٠

وقصارى القول لا يستطيع الممثل أن يؤدى دور شخصية معينة كما اعتاد أن يفعل فى المسرحيات الاخرى ، انما عليه أن يكون هو نفسه ، وهذا أمر شاق ، فمن العسير على الممثل الذى الف أن يتقمص شخصية أخرى ان يمثل شخصية نفسه ٠ وهنا تكمن الصعوبة فى اخراج وتمثيل هـــذه المسرحيات ٠

وتمتد هذه الصعوبة من التمثيل الى النقد ، فكل مسرحيات يونسكو تتحدى جميع الأساليب المعروفة فى دراسة النصوص وتحليلها والتعليق عليها ، ذلك بأنها لا تخضع لأية قاعدة منطقية ٠ فالناقد الذى يتصـــدى لاحدى مسرحيات يونسكو ليتناولها بالهجوم او المديح انما يتعرض هو نفسه لان يصبح شخصية من شخصيات يونسكو ، يدور فى فراغ يثير الضحك ويبعث على السخرية ٠

ولقد وقع معظم النقاد فى هذا الشرك ، وحاول احدهم «جاك لومارشان» ان ينجو منه بأن قال : « ان مسرح يونسكو هو آخر ما وصل اليه مسرح ما بعد الحرب من غرابة وطابع فطرى ، فهو يعرض ما يعرض بصورة طبيعية الى حد لا نرى معه اين يكمن التحدى الذى يواجه به عقــولنا ! فحين اجلس فى مقعدى كمتفرج أو قارىء أمام يونسكو ، لا أســـتطيع أن استنبط ماذا سيقول ، ولا يسعفنى الحدس والتخمين لمعرفة الضربات التى سيوجهها الى ! فلا أعلم مصدرها ولا فى اى مكان ستصيبنى ؟ انما احس اننى الهدف لضرباته وأتبين مسرورا أنه امهر الرماة ، لكننى لست ادرى هل له أسلوب معين فى الاصابة وتسديد الضربات فى قوة واحكام وسرعة تثير الدهشة ؟ » ٠

## ٤ ـ مسرحية الكراسى

كتب يونسكو فى سنة ١٩٥٢ انه يشعر فى بعض الاحيان ان العالم يبدو فى نظره خاليا من المعنى وتبدو له الحقيقة غير حقيقية والواقع غير واقعى. وان هذا الشعور بعدم الواقعية وبعدم حقيقة العالم يدفعه الى البحث عن الحقيقة الأصيلة التى نسيها الجميع ، تلك الحقيقة التى لم نجد لها اسما بعد والتى لايشعر بكيانه هو خارج اطارها . لقد اراد ان يصورها ويعبر عنها عن طريق شخصيات مسرحياته ، تلك الشخصيات التى تجوب شاردة تتخبط فى اللامعقول وفى المتناقضات لا تحمل فى ذاتها شيئا سوى الآلام والندم ، والاخفاق والفشل، وخواء حياتها الشاغرة . ولكن حين تبدو الكائنات غارقة فى اللامعقول وفى عدم الادراك فانها تصبح مثار السخرية ولا تتأثر عواطفنا بالامهم التى يغرقون فيها بصورة تبعث على الملل والتهكم منها .

ولما كان العالم يبدو له غامضا غير مفهوم فانه ينتظر نورا يفسر له هذا الغموض ، ويأمل أن يأتيه هذا النور من تخبط شخصياته فى عالم غير عالمنا ، ومن منطق غير منطقنا ، وفى لغة غير لغتنا .

قدم اول مسرحية له « المطربة الصلعاء » سنة ١٩٥٠ ، تلتها مسرحية « الدرس » سنة ١٩٥١ ، ثم بدأ يكتب مسرحيته الثالثة فى يونيو عام ١٩٥١ . وهى مسرحية «**الكراسى**» التى نعرض لها ببعض التفصيل فى هذا المقال نظرا لأهميتها مستندين الى اقوال يونسكو نفسه .

حين خطرت له فكرة هذه المسرحية كان يعتزم تسميتها «الخطيب» باعتباره الشخصية الرئيسية بين شخصيات المسرحية الثلاثة وان الستار يسدل على هذا الخطيب فى ختام المسرحية وكانت فكرة الختام واضحة فى ذهنه قبل نضج التفاصيل السابقة على الختام .

كان يجلس الى مكتبه ليفكر فى هذه المسرحية « فيرى » فى وضوح تام الشخصيات « غير المرئية » ولكن يتعذر عليه أن يسمعها تتكلم امامه. انه يريد ان يعبر عن الفراغ والخواء عن طريق اللغة والحركة « والاكسسوار » . يريد أن يعبر عن وجود شخصياته عن عدم الوجود ! وينشد من حضورهم التعبير عن الغياب او عدم الحضور . والى جانب ذلك يريد أيضا أن يعبر عن الوان الأسى والندم وعن عدم واقعية الواقع او عدم حقيقة الحقيقة ، وكانه بذلك يريد أن يرجع الى أصل الكون قبل ان يصير الى ما هو عليه الآن ، الى حالة الاضطراب والتخبط التى يسميها الفلاسفة « العماء » .

تلك هى الصورة التى كانت ماثلة امامه حين اقدم على تاليف «الكراسى» . اما الاصوات ، فقد جاءته بعد الصورة ضوضاء وضجيجا ينبعث من العالم او من حطام العالم الذى لا يلبث أن يتلاشى ويصير دخانا وانقاضا والوانا سرعان ماتتبدد الواحدة تلو الاخرى ، اما اساسات هذا العالم فتنهار بدورها او على الأصح تتمزق وتتحلل الى عناصرها الاولى او تذوب فيما يشبه الليل البهيم او فى وهج من النور يخطف الابصار ، ويبهر العيون .

ثم تتبلور اخيرا هذه الاصوات فى مخيلته ليجد انها ضوضاء هذا العالم ، ضوضاؤنا نحن المتفرجين .

تتضارب الآراء حول هذه المسرحية وكل منها صحيح اذ انها مسرحية تتسع لتعليقات متناقضة ، ولا يمكن الجزم بصحة احداها دون الأخرى .

فعلى خشبة المسرح لا تجد شيئا سوى مجموعة من الكراسى التى لا يجلس عليها أحد ، اما شخصيات المسرحية الثلاث ، العجوزان والخطيب فكأن لا وجود لهم : فالعجوزان يخرفان والخطيب لا قيمة لوجوده ، وكأن الشخصيات الثلاث غير مرئية مثل بقية الشخصيات غير المرئية التى يفكر فيها يونسكو لتظهر فى هذه المسرحية ، فهذه وتلك موجودة دون وجود حقيقى ! فهى من قبيل الأحلام ، ووجودها اشبه بما هو موجود فى طيف الخيال ! وكان يونسكو يتمنى الا تظهر اية شخصية على خشبة المسرح ، ولكن انى له أن يقدم مسرحية دون شخصيات ؟

غير أن الشخصيات الثلاث التى نراها فى **الكراسى** ليست سوى المحور لبنيان متحرك ، معظمه غير مرئى وبقيته عابرة وقلقه ومصيرها الى زوال ، مثلها فى ذلك مثل العالم نفسه ، وبالرغم من أن هذه الشخصيات

غير واقعية فانها نقطة إرتكاز لا غنى عنها لهذا البناء . وان كان يونسكو نفسه لا يستطيع أن يحدد مدى الواقع وغير الواقع على مسرحه أو الفرق بين المرئي وغير المرئي في مسرحيته فانه يعتقد ان هذا «اللاشيء» الذي على المسرح هو جمهور الناس ، فسيان عنده أن يقول : ان على خشبته لا تجد شيئا ، أو تجد جمهرة من الناس . ولقد حدثه صديق له في هذا الامر قائلا : « اذن فالامر بسيط ، انك تود أن تقول : ان العالم خلق ذاتي من تفكيرنا وليس خلقا موضوعيا بل هو ناشيء عن نزوة تفكيرنا ! » فأجابه يونسكو : «أجل نزوة تفكيرنا ، لا تفكيري أنا وحدي ، اذ كنت اتوهم انني ابتكر لغة جديدة واذ بي اتبين أن الناس جميعا يتكلمون هذه اللغة » .

ويمضي يونسكو في تفسير معنى الشخصيات غير المرئية فيقول : لعلها التعبير عن حقيقة لم تتضح بعد في الخيال والتصور ، أو هي ثمرة ذهن أضناه الاعياء فلم يقو على التحليق في عالم الخيال ، وعجز عن ابتكار العالم الذي يريده ، فغلبه الاعياء والوهن واستأثرت به فكرة عدم وجود أي شخص أو شيء ، وغلبت عليه صورة العدم والموت .

وينتهي بذلك يونسكو الى أن يرى في المسرح خير مكان يمكن الا يحدث فيه شيء والا يوجد فيه احد ، وهكذا طابت له عبارة كتبها « جيرار دنيرفال » Gérard de Nerval في كتابه « نزعات وذكريات » يقول فيها « ان العالم صحراء بيداء ، آهلة بالاشباح التي تبعث أنين الشكوى ، فالعالم يدندن بأغاني الحب على حطام العدم ، عدمي أنا ! » ويعلق يونسكو على هذه الصورة قائلا : انها تفسر نهاية « الكراسي » .

لعل هذا التردد من جانب يونسكو في تفسير عمله وشرح مفهومه لمسرحه ولشخصياته يوحي باضطراب عقلية يونسكو أو تخبطها في عالم المسرح . هذا أبعد ما يكون عن الحقيقة ، فيونسكو يعلم تمام العلم ما يريد ان يحققه على المسرح ، بل انه يأبى ان يتناول المخرج عمله بالتبديل او التنقيح بحجة الضرورات الفنية أو كسب الجمهور !

ولقد حدث أن اختلف مع مخرج مسرحية « الكراسي » عند اخراجها لأول مرة في أواخر سنة ١٩٥١ وأخذ عليه في حدة وسخط انه انحرف بالمسرحية عن الاتجاه الذي اراده لها انحرافا يشوه مدلولها وغايتها .

فكتب يقول له :

« لقد تبينت بعد افتراقنا اننا ضللنا الطريق ، اى انني تركتك تنحرف بي الى مسلك خاطىء ابتعد بنا عن جوهر المسرحية فمررنا على هامشها . لقد اقتفيت خطاك وابتعدت معك .فغابت نفسي عن ناظرى، وهذا يجعلني اجزم بانك لم تفهمني على الاطلاق في «الكراسي» ، ان الجزء الذي غاب عنك فهمه هو بالضبط الجوهر والاساس . لقد اردت ان تشد المسرحية اليك على حين انه ينبغي لك أن تستسلم لها ، فواجب المخرج امام المسرحية ان يلقى شخصيته مكتفيا بأن يكون جهاز استقبال يصون الوديعة ، دون تحريف . أما المخرج المغرور الذى يود أن يفرض شخصيته على المسرحية فلم يخلق ليكون مخرجا . على حين ان مهنة المؤلف تطالبه على العكس بأن يكون مغرورا . لا يتقبل اى تدخل من الآخرين ، مكتفيا بتفتح ذاتيته حتى أقصى مراتب النمو . ولعل من اهم أسباب ازمة المسرح هو وجود المخرجين المتحجرفين الذين يكتبون المسرحية على طريقتهم . وليست الازمة في أنهم يكتبون مسرحية ما ، ولكنهم يكتبون دائما أبدا المسرحية نفسها في قالب لا يتبدل ، وفي صورة تختلف تمام الاختلاف عما اراده المؤلف .

« ومن المخرجين فئة أخرى تظن أنها تجد في احدى الروايات بذورا طيبة ، فترى من واجبها العمل على تنميتها أو تلمس نزعة أو اتجاها معينا فتعمل على ايضاحه أو ابرازه ، أو تلمح بداية تبشر بالخير فتهم بمساعدتها على شق طريقها ..

« هذه وغيرها امور تكشف لدى المخرج عن أبعد مراتب الكرم أو الكبرياء ، اذ انه يتوهم بذلك أن جميع المسرحيات التي تقدم له هي دون مستواه » .

ثم يستطرد يونسكو قائلا : « ليست هذه هي الحال معك أو معي فيما يتعلق « بالكراسي » . فأرجوك متوسلا ان تخضع لهذه المسرحية. فلا تنقص شيئا من الوان تأثيرها ولا تقلل من عدد الكراسي مهما بدا كبيرا ، ولا من عدد دقات الجرس التي تؤذن بوصول ضيوف غير مرئيين ، ولا تحذف شيئا من أنين المرأة العجوز التي اريد أن تنوح وتنتحب مثل النادبة أو النائحة المأجورة ! .

وقصارى القول أود أن يكون كل شيء مغالى فيه واليما وصبيانيا في غير ما رقة أو تهذيب ! فان اشنع خطأ هو الرغبة في صقل المسرحية

كما تفعل عند صقل أداء الممثل ، لذا أرجوك أن تستسلم الى حين ، لتدع المسرحية تصقلك فى قالبها » .

وبالرغم من طول هذه الرسالة التى بعث بها يونسكو الى مخرج «الكراسى» ، فاننا نحرص على أن نوردها كاملة لما تتضمنته من آراء شائقة فى فن الاخراج كما يراه يونسكو . فنراه يقول أيضا لمخرج مسرحيته :

« حين تدهش لفقرة من الفقرات أو تبدولك الفقرة كالحشو الثقيل أو تظنها فى غير وضعها أو لغوا لا قيمة له ، ارجوك الا تطمئن الى اول رقبة تساورك وهى حذف مثل هذه الفقرة ، بل اجتهد على العكس أن تجد لها مكانا وان تدمجها فى ايقاع الجو المسرحى للرواية ، اذ أن مثل هذه الفقرة لها ولا شك مكانها ، كما أن لها معنى لعلك لم تدركه بعد لأنك لم تتنفس بعد هواء المسرحية ولم ينبض قلبك بعد بنبضات قلب المؤلف .

ففى أحيان كثيرة - بل واكثر مما تظن - يتبين أن الفقرات التى يود المخرج حذفها أو اضافتها انما تدل على عدم فهم المسرحية وتنقلب بها الى عكس مدلولها ، أو هى على الاصح تعبير عن «ارادتين أو نظرتين تلغى كل منهما الأخرى . فأجدر بالمخرج أن يخضع للعمل المقدم له ، ففى هذا الخضوع يكمن الاعتداد الحقيقى والكبرياء الصحيحة . أما عبارة «انتى أفهم عمل أحسن منك» التى يلقى بها المخرج احيانا فى وجه من يعارضه، فانها لا تدل الا على غرور يجاوز فن الاخراج الاصيل ويتنافى مع روح المخرج الموهوب الذى يدرك أن كبرياءه تأتى فى المرتبة الثانية ،وهى اكثر المراتب دقة وحساسية .

« وقد يحدث أحيانا أن المؤلف لا يوضح آراءه وضوحا تاما ، ولكنه بالرغم من ذلك يفهم نفسه خيرا مما يفهمها المخرج ، فما يحسه بالفطرة والسليقة دائما صادق لا يخيب ، طالما انه مؤلف أصيل . فالكاتب المسرحى الأصيل يحمل المسرح بين جوارحه وفى طيات قلبه الى حد يصبح معه التأليف المسرحى أسلوبه الفطرى فى التعبير . »

ثم يشرح يونسكو للمخرج مغزى الفقرات التى كان يطلب اليه حذفها فيقول له :

« ان الفقرات التى كنت تريد منى حذفها هى بالضبط العبارات

التى الجا اليها للتعبير عن اللا معقول ، وفراغ الحقيقة ، وخواء الواقع ، وخلو اللغة من المعنى ، ونزوات الفكر البشرى ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فهى تستخدم بصفة خاصة فى حشو خشبة المسرح بهذا الفراغ وفى أن تلف عدم وجود الاشخاص بملابس من الكلمات ، وفى أن تسد فجوات الحقيقة وثغراتها المتعددة ، اذ لا ينبغى أن تدع العجوزين يتكلمان الا عن « وجود عدم الوجود » فيجب ان يشيرا دائما أبدا الى عدم الوجود هذا ويبرزانه فى كل كلمة وهمسة . والافلا يمكن مطلقا الايحاء بعدم الواقعية . او لكيلا يفشل اخراجك ولكيلا تصبح «الكراسى» شيئا آخر غير «الكراسى» يجب أن تخلق عدم الواقعية بالتناقض بين المرئيات . كما يجب الاكثار من الاشارات والحركات ، والالتجاء الى التعبير بهذه الاشارات وتلك الحركات كلما آمكن ذلك ، ثم استخدام مؤثرات الضوء والصوت والاجسام التى تتحرك والابواب التى تتفتح ثم توصد لتنفتح من جديد ، فتخلق هذا الفراغ وتجعله يزداد ويكبر حتى ينخر فى كل شىء ويأكل كل شىء .

فلا يمكن ان تخلق عدم الوجود الا اذا اقمنا الوجود نقيضا له . وليس من شأن هذه الامور كلها أن تخل بحركة المسرحية ، فجميع الاشياء والاجسام التى تتحرك هى نفسها حركة هذه المسرحية ، ولعل هذه الحركة ليست هى التى تراها انت أو لعلك لم تدركها بعد .

وربما تتساءل : لماذا نرى الخطيب ولا نرى الشخصيات الاخرى التى تتدفق على خشبة المسرح ؟ هل للخطيب وجود حقا ؟ وهل هو حقيقى ؟ وللاجابة عن ذلك أقول انه لا وجود له آكثر او اقل من الشخصيات الاخرى التى لانراها . انه غير مرئى مثلهم تماما بالرغم من اننا نراه . انه موجود مثلهم وغير موجود مثلهم ، انه حقيقى مثلهم وغير حقيقى مثلهم ، لا آكثر ولا أقل . غير أنه لا غنى لنا عن وجوده المنظور ، فيجب ان نراه وان نسمعه بما انه آخر من يبقى على خشبة المسرح ولكن وجوده المرئى هذا ليس سوى عرف تفرضه تحكمات النزوة ، وتمليه صعوبة فنية لا سبيل الى تحاشيها او ايجاد حل آخر لها .

ولا غضاضة فى أن تعتبر عدم رؤية الشخصيات الأخرى عرفا هو الآخر تفرضه تحكمات النزوة ، بل كان من الممكن ان تجعل جميع الشخصيات مرئية لو اننا وجدنا السبيل الى ان نبرز على المسرح فكرة جوهرية ، وهى أن وجود هذه الشخصيات غير ملموس .

وفى ختام المسرحية يجب أن يصبح هذا كله مثيرا كل الاثارة فى صورة تضلل العقل وتجافى المنطق . فبعد اختفاء العجوزين وبعد خروج الخطيب ، يجب ان يكون المشهد الاخير طويلا ويجب ان نسمع لفترة طويلة الهمس والتمتمة ، وأصوات المياه والرياح وكأنها تنبعث من لاشىء تنبعث من العدم .

فهـــذا من شأنه أن يجنب المتفرجين خطر الوقوع فى اســـاءة فهم المسرحيـــة فيفسروها أيسر تفســـير ويخطئوا بذلك افدح خطأ . فلا ينبغى ان يقولوا مثلا : أن العجوزين مجنونان أو مخرفان يتكلمان فى شرود وهذيان ، كما لا ينبغى أن يتسنى لهم القول بأن الشخصيات غير المرئية ترمز بكل بساطة الى الندم والى الذكريات الكامنة فى قلب العجوزين فقد يكون هذا صحيحا الى حد ما ، ولكن لا أهمية اطلاقا لهذا كله ، فهدف المسرحية بعيد عن ذلك كل البعد ، فالسبيل الذى يمنعهم من أن يكسبوا المسرحية مغزى نفسانيا أو معنى معقولا منطقيـــا كتلك المعانى المألوفة المبتذلة، هو أن تظل الاصوات والهمسات والضوضاء وعلائم الوجود غير الملموس قائمة امامهم كمتفرجين ، حتى بعد خروج الشخصيات الثلاث المرئية ، اذ أن جمهرة غير الموجودين يجب أن تكتسب وجودا مستقلا موضوعيا .

« والمسرح المعاصر يكاد يكون نفسيا فحسب ، أو اجتماعيا أو ذهنيا أو شاعريا ، أما مسرحية « الكراسى » فهى محاولة تدفع بالدراما الى ما وراء حدودها الحالية . »

وفى ختام رسالته يضيف يونسكو حاشية يقول فيها :

« يجب على العجوزين أن يحضرا الكراسى دون أن يفوه أحـــدهما بكلمة . ويجب أن تطول هذه الفترة ايضا ، وعندئذ يجب أن تكتسب حركاتهما طابعا يكاد يشبه رقص الباليه وتصحبها موسيقى « فالس » خافتة جدا . »

اننا لا نتعرض للحكم على آراء يونسكو فى الاخراج والمخرجين ، انما يعنينـــا أن نبرز مدى ايمـــانه بمسرحيته ومدى حرصه على عدم المساس بنصه وعباراته ، واهتمامه بالدقائق الصغيرة والمؤثرات التى قد تبدو للآخرين ثانوية .

ولا يكف عن متابعة مسرحيته بعد تمثيلها المرة تلو المرة ، ويرعى

اخراجها رعاية دقيقة كلما تغير المخرج أو طرأت له فكرة جديدة تعين على ابراز جوهر المسرحية بصورة أكثر وضوحا ٠

فالفكرة الجوهرية فى « الكراسى » هى الفراغ ذاته ، أو عـــدم الوجود وعدم الحضور وهذا هو ما يجب أن يبرز فى ختام المسرحية ٠ لذا أرسل يونسكو خطابا فى يناير سنة ١٩٥٢ يطلب فيه الى المخرج أن يدع الستار تسدل بعد فترة طويلة من انتهاء الخطيب من رسالته وفشله فى القدرة على الكلام ٠

فبعد أن يخرج الخطيب يصبح الضوء خافتا ، تماما كما كان عنـد بده المسرحيـــة ، ويظل المتفرجون لا يرون على المسرح ســوى الكراسى الشاغرة فى فراغ المنظر الذى يزدان بأوراق الزينة العديمة القيمة ، مما يوحى بالكآبة واضطراب النظام والفراغ الذى يسود قاعة الحفلات بعد انتهاء الحفل ٠ وبعد هذا كله تبدأ الكراسى والمنـاظر و « اللا شىء » فى الحياة ، فتدب فيها الحياة بصورة لا يمكن شرحها أو تفسيرها ٠

ويحرص يونسكو حرصا شديدا على تحقيق هذه التأثيرات التى تتخطى حدود العقل وتحدث اضطرابا فى المنطق لتبدو معقولة فى عالم اللا معقول ، فهذا هو الهدف الذى ترمى اليه مسرحيته ، وذلك هو الأثر الذى يود أن تنطبع به جماعة المتفرجين ٠ فخاتمة « الكراسى »تعنيه أكثر من بقيتها وهى التى أوحت اليه بكتابة هذه المسرحية ، بل انه كتبها من أجل هذه الخاتمة فحسب !

## ٥ ـ مسرحية الخرتيت

ان رغبـة المؤلف فى مسايرة
عصره دليل على انه تخلف عنه
(يونسكو)

لقد هال يونسكو وراعه ما لمس وشاهد فى مجرى حيـاته من مظاهر ما يسمى « تيار الفكر » وتطوره العاجل كالوباء . فالناس سرعان ما يستسلمون لمبدأ جديد او عقيدة جديدة ويتعصبون لها ، ومثل هذا التطور يسميه أساتذة الفلسفة أو الصحفيون المتفلسـفون « اللحظة التاريخية الأصيلة » .

وتتسم هذه اللحظات بصمت ذهنى أو شلل فكرى من جانب عامة الناس ، وسرع جنونى بين من ينادون بالشعارات المزيفة واذا ما تعـذر على اى انسان أن يشاركهم فى رأيهم الذى ملك عليهم نفوسهم فجأة ، أو اذا ما لم يستطع فرد أن يتخاصم معهم فسرعان ما يشعر فى قرارة نفسه أنه يحيا بين وحوش مرعبة ، مع خراتيت تتسم بسذاجة هـذه الوحوش وضراوتها ، ولا تتردد فى أن تفتك ــ بضمير مستريح ــ بكل من يختلف معها فى التفكير !

ولقد اثبت التاريخ ابان الحرب العالمية الثانية أن الذين يتحولون هكذا الى خراتيت لايشبهونها فحسب، بل يتحولون حقيقة الى خراتيت . ومن الجائز جدا ــ بالرغم من أن هذا قد يبدو غريبا وشـاذا ــ أن تضىء الحقيقة فى بعض الضمائر الفردية لتناهض ما يزعمـون أنه « مجرى التاريخ » ، وتفند ما يسمى « اسطورة التاريخ » أو « خرافته » ، وتقف هذه الضمائر وحيدة منعزلة ، لتمثل الضمير العالمى تجاه التيار العارم الذى يجرف الآخرين .

تلك هى الفكرة الجوهرية فى مسرحية «الخرتيت» . أما عن بنيانها فقد جاءت أطول من مسرحيات يونسكو الأخرى .

ولكنها احتفظت بالقالب التقليدى المعروف، اذ يحترم فيها يونسكو قواعد المسرح الرئيسية : فالفكرة بسيطة ، وتطور الاحداث أيضا بسيط واضح ، ثم ينتهى بالفشل والاخفاق !

ولقد أوحى الى يونسكو بفكرة هذه المسرحية ما علمه من أحد أصدقائه الأدباء « دنيس دى روجيمونت » الذى كان فى نورمبرج بالمانيا سنة ١٩٣٨ فشاهد مظاهرة نازية هناك . ويروى أنه كان واقفا وسط الجماهير الغفيرة فى انتظار وصــول هتلر . وبعد أن طال الانتظار وصــل أخيرا الفوهرر ، وما أن لمحه الناس تحوط به حاشيته ، حتى استولت عليهم جميعا حمى هستيرية ، فأخذوا يصفقون فى جنون لا شعورى لذلك الرجل المشئوم . وأخذت موجة الهستيريا تتفشى وتعلو كمد البحر كلما اقترب هتلر من مكان الاجتماع .

كان هذا الكاتب مدهوشا فى أول الأمر لهذا الهذيان ، ولكن حين مر موكب الفوهرر بجانبه ، وبلغت الهستريا أشدها ، أحس كأنما تيار كهربى يسرى فى أوصاله ويتهدده بأن يصعق ذهنه ويجرفه مع الآخرين ، ولكنه شعر بقوة مضــادة تصــعد من أعماق نفسه لتقاوم تلك الحماسة السحرية .

ويذكر ذلك الكاتب أنه أحس عندئذ بحالة من القلق ، وأنه يعيش فى وحدة موحشة وسط تلك الجماهير الغفيرة . سرت فى جسمه قشعريرة ، وانتصب شعر رأسه فى اضطراب وحيرة ، وأدرك معنى ما كانوا يسمونه عندئذ « الشناعة المقدسة » .

لم يكن ذهنه هو الذى يقاوم ذلك التيار العام ، ولم يسعفه تفكيره بالحجج والبراهين المعارضة ، انما كان كيانه بأسره وشخصيته بأكملها هما اللذان ينتفضان ويقشعران ! .

انصت يونســكو متأملا الى هذه الرواية فكانت نقطة البداية فى مسرحية « الخرتيت » وأدرك أنه يستحيل على الانسان حين تغمره المبادىء والشعارات « الذهنية » والدعايات المختلفة ، أن يقدم فورا تعليلا لرفضه اياها ، ومن الجائز أن تواتيه الحجج متأخرة فيما بعد لتؤيد هذا الرفض وتدعم تلك المقاومة المضطربة ، النابعة من الداخل ، ولكنه لا يجد لساعته سوى رد الروح ـ لا العقل ـ يلقى به فى وجه ذلك التيار العارم .

وعرض ذلك فى مسرحية « الخرتيت » ، اذ يقاوم البطل « بيرنجيه » هذا التيار ، أو « داء الخرتيت » كما يسميه يونســكو ، دون أن يدرى ساعة رفضه ومقاومته السبب الذى من أجله يقاوم ذلك التيار . ويرى فى هذا المسلك دليلا صارخا على أن تلك المقاومة أصيلة وعميقة .

ويقينا ان الذى أوحى الى يونسكو بشخصية « بيرنجيه » هو ذلك

الكاتب الذى شاهد موكب هتلر فى نورمبرج : فيتسم الاثنـــان بسمات عدة مشتركة ، أهمها الحساسية ضد الاندفاع الجماهيرى الذى لا يستند الى اى منطق .

ان مسرحية « الخرتيت » هى بلا شك ضد النازية ، وتهـــدف الى مقاومة الهستيريا الجماعية ومكافحة تفشى تلك الأوبئة الذهنية التى تستتر وراء قناع العقل والافكار التى ليست سوى أدواء جماعية خطيرة ، مصدرها الهوس والنزوات والمطامع الشخصية .

واذا ما تبينا أن التاريخ يهذى ، وأن أكاذيب الدعايات تحـاول أن تخفى التناقض بين الواقع وبين « الايديولوجيـــــات » التى تساند تلك الدعاية ، فهذا يكفى لان تتجنب السقوط فى قبضة ذلك المنطق « غـير المعقول » وتفلت من جنون الهستريا وحمى الدوار .

وفى يناير سنة ١٩٦٠ عند تقديم « الخرتيت » على المسارح ، رغب يونسكو فى تحليل مسرحيته بصورة خفيفة تفسر بعض جوانبها للجمهور ولجأ الى تخيل حوار بينه وبين نفسه ، نقتطف منه بعض الفقرات :

— نفسى : لخص لى فى بساطة موضوع مسرحية «الخرتيت» .

— أنا : كلا ! هذا طلب غير معقول وغير شائق . هـــذا الى أنه من العسير على الانسان أن يروى أو يحكى مسرحية من المسرحيات ، فالمسرحية قبل كل شىء أداء وتمثيل ؛ أما الموضوع فليس سوى حجة يتذرع بها الأداء والتمثيل ليقيم عليها المسرحية ، فالموضوع بالقياس الى المسرحيـة أشبه بالنوتة الموسيقية بالقياس الى الأداء أو الحفل الموسيقى .

— نفسى : قل لنا مع ذلك شيئاً عنها !..

— أنا : كل ما يمكننى أن أقوله لك هو أن « الخرتيت » هو عنوان مسرحيتى المسماة «الخرتيت» . وأن «الخرتيت» قصة خراتيت كثيرة ، و «ازدواج» القرون يميز بعضهم ، «ووحدة القرن» تميز بعضهم الآخر .

— نفسى : ( تتثاءب ) اذن فسوف تبعث الملل فى نفوس الناس !

— أنا : أرجوك ألا تظن لحظة واحدة أننى أعتزم تسليتهم أو الترويح عنهم ! اننى أقدم مسرحا تعليميا تهذيبيا !

— نفسى : انك تدهشنى بهذا الـكلام ! الم تكن حتى هـــذه الايام الاخيرة العدو اللدود لهذا اللون من المسرح ؟

ـ أنا : لا يمكن للانسان أن يقدم مسرحا تهذيبيا أو تعليميا ان كان جاهلا . لقد كنت جاهلا ، على الأقل ببعض الاشياء ، حتى منذ شـــهور قليلة . فاخذت أجد واعمل ، والآن أعلم كل شيء وأعرف كل شيء ، تماما مثل المسيو سارتر والهه وشيطانه ! أعرف كل شيء ، بل وأشياء أخرى كثيرة أيضا ، وعندئذ فقط يمكن المرء أن يقوم بالتعليم والتهذيب . والا كان مدعيا وهذا لا يليق بالمؤلف .

ـ نفسى : وهل حقا تعرف كل شيء الآن ؟

ـ أنا : يقينا ، فمثلا أعلم الآن جميع ما تفكرين فيـــه . فما الذى تعرفيه أنت ولا اعرفه أنا ؟

ـ نفسى : اذن فانت تكتب مسرحا تهـــذيبيا تعليميـــا ، أى أن مسرحك ضد البورجوازية ( أى الطبقة المتوسطة المتيسرة ) .

ـ أنا : هذا صحيح تماما : فالمسرح البورجوازى مسرح سحرى ، يسلب عقل المتفرجين ، اذ يطلب اليهم أن يندمجوا مع أبطال الروايةليجد كل منهم شبيها لنفسيته على المسرح،فهو اذن مسرح الاندماج والمشاركة. أما المسرح التعليمى فهو نقيض البورجوازى ، ومن ثم لا يطالب بالاندماج والمشاركة ـ فالجمهور البورجوازىيستسلم للمناظر والاحداث على عكس الجمهور الشعبى الذى يتسم بعقلية أخرى ، اذ يقيم بينه وبين أبطـــال المسرحية التى يشاهدها مسافة كبيرة . وهكذا تتسنى له مشـــاهدة المسرحية فى وعى وبصيرة يقظة ، والحكم عليها حكما موضوعيا .

ـ نفسى : هذه آراء غريبة !

ـ أنا : أود أن أقول لك اننى وفقت تماما الى تحاشى مسرح الاندماج والمشاركة ، فجميع أبطال مسرحيتى ، ما عدا واحدا فقط ، يتحولون على مرأى من المتفرجين ( اذ انها مسرحية واقعية ) الى وحوش ضـــارية ، الى خراتيت . وآمل أن أنفر منهم جمهورى . فخير سبيل الى اقامة مسافة او انفصال بين الجمهور والممثلين هو أن ننفر الجمهور من أبطال المسرحية. وهذا النفور هو الذى يولد الوعى والبصيرة اليقظة عند مشاهدة المسرحية والحكم عليها .

ـ نفسى : تقول : ان فى مسرحيتك شخصية واحـدة لا تتحول الى خرتيت .

ـ أنا : أجل ، شخصية واحدة تقاوم هذا الداء ،

ــ نفسى : هل معنى هذا انه لا ينبغى للمتفرجين أن يندمجوا مع هذا البطل الذى يحتفظ بانسانيته ؟ •

ــ أنا : بالعكس ، يجب عليهم حتما أن يندمجوا معه ليروا فيه انعكاسا لشخصيتهم •

ــ نفسى : اذن لقد وقعت انت نفسك فى خطأ الاندماج والمشاركة.

ــ أنا : هذا صحيح ! ولكن بما أن لهذه المسرحية أيضا فضلا آخر هو غرس عدم المشاركة والانفصال ، يمكننا أن نقول : أنها حققت الجمع بين المسرح البورجوازى وغير البورجوازى بفضل مهارة فطرية مقصورة على وحدى !

ــ نفسى : انك تهذى يا عزيزى !

ــ أنا : أعلم هذا تمام العلم ، ولكن الهذيان ليس مقصورا على وحدى !

وتلاقى مسرحية « الخرتيت » نجاحا عظيما حيث مثلت الى حد يدهش معه يونسكو نفسه • فكان نجاحها رائعا حين قدمتها فرقة « جان لوى بارو » على مسرح « الأوديون » ــ واسمه الآن « مسرح فرنسا » ــ ثم مثلت فى المانيا أكثر من ألف مرة ، ومئات المرات فى أمريكا وكذلك فى انجلترا وايطاليا واليابان واسكندناوه وتشيكوسلوفاكيا ويوغوسلافيا وهولاندا وغيرها •

ويرى يونسكو ان من المدهش حقا أن تحظى باعجاب العالم بأسره مغامرة بطل قصته ، تلك الشخصية التى تنزع الى الفردية والعزلة ، فلعله فى هذه العزلة العميقة ، تكمن وحدة المشاعر والمشاركة العالمية فى الاحساسات المتأصلة فى قلب الانسان •

لقد أعجب يونسكو باخراج « جان لوى بارو » لمسرحيته على « مسرح فرنسا » ، اذ جعل منها ملهاة قاتمة أو ما يسمى « الفارس » المقبضة ، كذلك أعجب بالاخراج الألمانى الذى جعل منها مأساة قوية ( تراجيديا ) •

أما الاخراج الأمريكى فقد خيب ظنه : اذ أعطى المخرج الأمريكى كل شخصية طابعا مغالى فيه ، فجعل من أحدهم شخصية هزيلة ومن ثان خرتيتا ومن البطل مفكرا ثائرا على الأوضاع ولم يقصد يونسكو الى شىء من هذا كله •

ومما زاد الطين بلة ان لجأ المخرج الأمريكى الى عرض مباراة فى الملاكمة بين البطل « بيرنيجة » ورفيقه « جان » وأدخل هذه المباراة ضمن

أحداث المسرحية ، ولا صلة للمسرحية اطلاقا بالملاكمة أو ما يشبهها ·
ويحق ليونسكو أن يسخط على هذا التشويه الذى يحشو المسرحية بجواهر مزيفة لا قيمة لها ·

هذا الى ان يونسكو يحرص على أن يحترم المخرج النص الذى يقدمه له ويطالبه ان يحترم أيضا الارشادات المسرحية التى يكتبها قدر احترامه للنص نفسه ·

ولقد رأى الجمهور الأمريكى فى هذه المسرحية ملهاة مسلية مضحكة مما ضاعف من سخط يونسكو ، فهى فى نظره ملهاة لها طابع تراجيدى · ولقد لمس هذا الطابع وأبرزه جميع من تصدى لاخراج هذه المسرحية فى كل بلاد العالم ، ما عدا ذلك المخرج الامريكى « المستر أنتونى » ·

وكان من الطبيعى أن تناول النقاد هذه المسرحية بجميع ألوان الهجوم غير ان بعضهم يرى أنها تعبير « رجعى » عن رغبة شخص محب للوحدة والعزلة ، فى أن ينبذ مغامرة البشرية فى انطلاقها ·

ولكن يونسكو يوضح فى صراحة وجلاء أن هدف هذه المسرحية هو تحليل « بلشفة » الشعب ، أو على الأصح تحويله الى كتلة نازية فى ألمانيا، وكيف يتم هذا الانحراف الذهنى بين جماهير الناس - فما يسميه يونسكو « داء الخرتيت » هو النازية · فكانت النازية عنــد نشأتها بين الحربين العالميتين اختراعا أو ابتكارا من المفكرين والايديولوجيين الذين يتفننون فى خلق عقائد جديدة ، وانصاف المفكرين الذين روجوا جميعا لتلك النازية كانوا «خراتيت» فى تفكيرهم الهمجى واندفاعهم الجماعى · فهم لا يفكرون ولا يتأملون فيما يقولون ، انما يحفظون عن ظهر قلب بعض الشــعارات العقائدية أو الفكرية ، يقومون بالقائها بصورة آلية كقطعة المحفوظات فى أفواه التلاميذ !

وبالرغم مما يزعمه النقاد ان ذلك البطل المنعزل « بيرنجيه » ينبذ المغامرة البشرية فى انطلاقها ، فان يونسكو يرى أن بطله هــذا يلتقى مع الناس جميعا مما يدل على أنه ليس منعزلا عن تيــار المغامرة البشرية ، انما المنعزلون هم اصحاب الشعارات المزيفة : فهؤلاء النــاس ينشرون أنظمة من التفكير الآلى يقيمونها ستارا بين الفكر والواقع ، ويزيفون الفهم والمفاهيم ، ويحجبون الحقائق عن الأبصار ، انهم يحــاربون بذلك روح التعايش السلمى · فالخرتيت لا يمكن أن يتفاهم مع من ليس خرتيتا مثله · وتهدف هذه المسرحية الى كشف القناع عن هذه الاوضاع ·

وكذلك أخذ النقاد على يونسكو ، فيما أخــذوا ، نقطة أخرى وهى

انه هاجم الداء وندد به ، ولكنه لم يذكر الحل ولم يبين العلاج الناجع ، فالبطل « بيرنجيه » ينبذ « الايديولوجية » التى تحيط به ، ولا يقول شيئا عن « الايديولوجية » التى يريدها أو التى يمارض باسمها .

ويرد يونسكو على هــذا النقد بقوله : ان مهمة هؤلاء النقاد الذين اثاروا هذه النقطة ، وكذلك مهمة المتفرجين ايجاد الحل المطلوب لهــذا الموقف وابتكار « الايديولوجية» الصــالحة ، أما مهمة يونسكو كمؤلف فتقتصر على التنديد بداء الخرتيت الذى يصيب الناس ، فيحملهم على ترديد شعارات لا يؤمنون بها ولا يفهمون لها مدلولا فيقعون فريســة المفكرين الذين ابتكروا النظام النازى .

ويقول يونسكو : لو اننى أقمت « ايديولوجية » جديدة أعارض بها « الايديولوجيات » التى قامت وأتخمت عقول الناس ، فاننى أكون خرتيتا آخر يعمل على أن يتفشى داء الخرتيت بصورة جديدة !

كما اننى أرى من السخف أن يطلب الناس الى المؤلف المسرحى أن يرشدهم الى الطريق المستقيم ، ومن الحمق أيضــا أن يفرض أى مؤلف فلسفة آلية على العالم بأسره . انما يكتفى المؤلف المسرحى بأن يعرض المشكلات ليفكر فيها الناس عندما يخلون الى أنفسهم ، ومن ثم يحاولون أن يجدوا لها حلا بأنفسهم وبمطلق حريتهم . فالحل الأعرج الذى يكتشفه الانسان بنفسه ولنفســه خير من « الايديولوجية » الجاهزة التى تفــرض عليه وتشل تفكيره .

ثم يضيف يونسكو قائلا : ان كان النقاد يلوموننى على أنى تركتهم مع المتفرجين يتخبطون فى فراغ تام بعد مشاهدة « الخرتيت » فأجيبهم بأننى أردت هذا الفراغ ، فعلى الرجل الحر أن يخرج منه بمحض تفكيره وارادته ، لا عن طريق تفكير الآخرين وارادتهم .

## ٦ – صمويل بيكيت

يندر أن يختلف الناس حول كاتب قدر اختلافهم حول «صمويل بيكيت» ، أحد رواد مسرح اللامعقول ، أو مسرح المتناقضات ، ذلك المسرح الذى لايعترف بالمنطق ولا باللغة كوسيط للفكر ، ويتنكر للعادات والمفاهيم المتوارثة اذ يرى فيها عبثا خاليا من المعنى .

فاعداء بيكيت يتهمونه بالتعقيد والغموض واثارة الملل ، اما اصدقاؤه فينادون به امير الادباء المعاصرين الى حد حاولوا معه ترشيحه للحصول على جائزة نوبل .

والغريب أن الخصوم والمريدين يلتقون معا فى نقطة مشتركة وهى عدم معرفتهم معرفة واضحة أكيدة لحياة ذلك الرجل الغامض .

ففى سنة ١٩٢٨ كان يعيش فى غرفة بالقسم الداخلى بمدرسة المعلمين العليا التى تقع بشارع «اولم» (La Rue d'Ulm) بالحى اللاتينى فى باريس ، شاب ايرلندى لم يتجاوز اثنين وعشرين عاما ( ولد سنة ١٩٠٦ ) وكان قد بدأ دراسته فى دبلن بكلية «ترينتى» ثم قبلته مدرسة المعلمين العليا بباريس كطالب اجنبى ، فكان يقوم بتدريس اللغة الانجليزية لزملائه الفرنسيين الذين يدرسون استعدادا لمسابقة « الاجرجاسيون » فى هذه اللغة .

لم يتعرف اليه سوى القليل من الطلاب لان عدد المعنيين بدراسة اللغة الانجليزية لم يكن كبيرا وكان هو بطبيعته يميل الى الانطواء على نفسه ، هذا الى أن طريقته فى مساعدة زملائه كانت غريبة بعض الشىء ، اذ كان يقنع من التدريس بأن يقرأ عليهم بمصاحبة أحدهم مسرحية من مسرحيات شكسبير ، (وكان يؤثر مسرحية العاصفة) ، ظنا منه أن هذه القراءات كفيلة بتدريب أذن طالب «الاجرجاسيون» وبتحسين طريقة النطق ومخارج الالفاظ ، ولعل هذا التقدير الكبير لقيمة الاذن من جانب بيكيت يرجع الى افتتانه بالموسيقى ، فكان شديد الاعجاب بموسيقى «باخ وموزار ومالهر» .

لم يلبث الاصدقاء أن عرفوا عن « سام » كما كانوا يسمونه ، انه ابن مقاول كبير يشرف على المباني والمرافق العامة بمدينة دبلن ،كان رجلا شديد المرح ، يحب الحياة في الهواء الطلق ، ويقضي راحته الاسبوعية في لعب الجولف .

اتسمت طفولة صمويل بالسعادة والمرح ، قضـاها في اللهو بين أرجاء الحدائق الواسعة ، تحبوه أمه بحنان عميق ، وكان له أخ اسمه « فرانك » مات شابا على أثر اشتراكه في حروب الهند وبورما .

كان فتى وسيما ، نحيل الوجه ، رشيق القامة ، يمارس الالعاب الرياضية حتى سن العشرين ، وكان يعشق بصفة خاصة لعبة الرجبي اذ كان من أبطالها في كلية «ترنيتي» . ولكنه بعد أن قدم الى باريس انصرف عن الالعاب الرياضية مؤثرا عليها المناقشات مع الاصدقاء ، يقطعها أحيانا بصمت طويل يطيب له الاغراق فيه ، أو النزهات الليلية يذرع خلالها شوارع باريس ، وأحيانا كثيرة كان يمتد به الليل في المقـاهي أو في حانات «مورنبارناس» Montparnasse حي الفنانين .

ولم تكن تلك السهرات لتنقضي دائما في هدوء وسكينة بل غالبا ما كانت تنتهي بالشجار والصدام ، وان كان الشاب «سام» قد هجر حياة التطاحن والمنافسة الرياضية،فانه احتفظ بعضلات مرنة ، وبيقظة الهجوم وقبضة اليد الحاضرة والضربة الخاطفة ، هكذا كان يتجـلى في حالات الشجار التي يختتم بها سهراته ، ولكن حدث ذات مرة بعد احدى تلك السهرات في حي «مونبارناس» أن نشب شجار ترك أثرا عميقا في حياته بل وفي انتاجه الأدبي .

كان خارجا من أحد المقاهي ، فاصطدم عن غير قصد بأحد المـارة صدمة خفيفة ، ولكن تبادل الاثنان الشتائم ، وسرعان ماتلقى صمويل ضربة في وسط صدره ، لم يكترث بها ، فكثيرا ماتلقى مثلها في حيـاته الرياضة ، لكنه لم يلبث أن تبين ان قميصه ملطخ بالدماء . لقد طعنه الرجل المجهول بسكين ، فنقلوه الى مستشفى « تينون » القريب منـه ، واتضح ان نصل السكين قد مزق الياف القفص الصدرى ، ولكن سرعان ما التأم الجرح بفضل سلامة بنيته .

الا انه لم ينس اللحظة التي هاجمه فيها الشبح المجهول : لقد كان احد المتشردين المعروفين في باريس باسم « الكلوشـار » clochard المتسكعين على أرصفة السين وفي الحي اللاتيني أو حي مونبارناس .

انهالت الاسئلة على بيكيت لمعرفة سبب الطمئنة ، ولكنه لم يحر جوابا اذ لم يكن ثمة سبب واضح يبررها . كانت فى نظره حركة غير معقولة وغير منطقية .

ظلت هذه الواقعة ماثلة أمام مخيلته عدة سنوات الى ان اقدم على كتابة روايات أو مسرحيات . فلا غرابة ان جعلها آهلة بهؤلاء المتشردين المتسكعين « الكلوشار » .

فابطال مسرحيته « فى انتظار جودو » *En Attendant Godot* ينتمون الى هذه الفئة ويعيشون فى عالم يزخر بالسلوك غير المعقول ، ويتخذون قرارات لا أصل لها ولا معنى كما ان أحد المتشردين واسمه «استراجون» يتعرض فى كل فصل من فصلى المسرحية للضرب من معتدين مجهولين .

بعد ان قضى بيكيت عامين فى مدرسة المعلمين العليا بباريس عاد الى دبلن حيث عين مدرسا للأدب الفرنسى فى «ترينتى كوليدج» . كان هذا المعهد يتسم بالهيبة والجلال : ففى كل مساء كان ينزل مايقرب من مائة طالب الى قاعة الطعام ، مرتدين ملابس السهرة وعليها الروب الجامعى فما لبث ان ادخل بيكيت على هذا الجو المتزمت لونا من المرح ، فاخذ يقدم بعض المسرحيات باللغة الفرنسية . كان يختار دائما ملهاة مرحة وان وقع اختياره على مأساة ادخل عليها روح المرح الساخر : فمثلا قدم رواية «السيد» تاليف كورنى وكان يلعب بيكيت نفسه دور «دون دييج» فكان يمسك بدلا من السيف بجرس صغير يدقه مؤذنا بانتهاء كل «مونولوج» طويل . وفى أحد المشاهد يدخل «دون دييج» هذا مخمورا يسير على اطرافه الاربعة ، هذا الى أنه اختار لدور البطلة « شيمين » فتاة بدينة ضخمة تثير الضحك حين تتحدث عن رقة عواطفها .

فلا غرابة ان امتعض الاساتذة زملاؤه من هذا التشويه لاحدى روائع ( كورنى ) ، وانسحبوا من القاعة ، وفى العرض الثالث والأخير احتج الطلبة أنفسهم على هذا الأسلوب الذى يجافى كل فن .

كان أبوه يرقب نشاط ابنه الوحيد دون أن يتدخل ايجابيا لتوجيهه كما يريد ، بل ترك له حرية الاستمرار فى الدراسة التى تطيب له ولكنه كان يأمل ان يرى اليوم الذى يهجر فيه ابنه الآداب والتدريس ليشرف على اعمال المقاول بيكيت . غير أن حلمه هذا تبدد ، وخاب ظنه حين صارحه ابنه برغبته فى أن يصبح أديبا . لم يسخط عليه ذلك الوالد المثالى بل

تعهد لابنه ان يكفل له دخلا ثابتـــا يضمن له عيشـــا كريما فى جميع الظروف .

وحينئذ عزم على السفر الى فرنسا سنة ١٩٣٨ ليستقر فيها ، فقدم الى باريس حاملا معه الناى الذى كان يهوى العزف عليه فى عزلته ، وطاب له المقام فى باريس حيث تعرف الى «جيمس جويس» James Joyce أحد مواطنيه ومؤلف قصة « أوليس » ، تلك القصة الرائعة التى حاول فيها المؤلف أن يصور الحياة البشرية بآلامها ومباهجها وأحداثها المألوفة .

توطدت صداقة قـــوية بين « جويس » والشاب بيكيت الذى كان يبدو له غريبا شاذا ، اذ لم يكن ليستيقظ من نومه قبل الساعة الرابعة بعد الظهر . واكبر ما كان يستهوى «جويس» فى صـديقه هو صـمته الطويل . فكان الصديقان يلتقيان أحيانا ليمكثا ساعات طوالا دون أن يفوه احدهما بكلمة ، فكان يجلس جويس واضعا ساقا فوق الاخرى ، فيقلده بيكيت فى جلسته ويخيم عليهما الصمت .

اما اصـــدقاء صمويل الآخرون فلم تكن لتخفى عليهم مواهب ذلك الصديق ، لذا كانوا يتزعجون لخموله صـدا ويخشون عواقب حرصه الشديد على تقليد «جويس» فى حركاته وسكناته ، بل كان بعضهم يؤنبه على هذا كله الى ان قال له احدهم : « لن تكون فى يوم ما سـوى عازف ناى » .

ولكن صمويل لم يكترث بهذا التحدى ولم يتغير ، كان يبدو خاليا من أى طموح أو هدف .

ومن الغريب ان ذلك الرجل الذى وطد العزم على ان يصبح أديبا منذ فجر شبابه لم يكتب حتى سن الرابعة والثلاثين سوى قصـيدة استوحاها من صديقه واستاذه «جويس» .

نشبت الحرب العالمية الثانية فاحتجبت بذلك اعانة والده ، فدما حرم ذلك الدخل الذى قصد به والده أن يكفل له العيش الكريم ، اضـطر بيكيت الى أن يشتغل حطابا فى جنوبى فرنسا ، وبعد أن ذاق قسـوة العيش نلتقى به فى لندن فى مستشفى للأمراض النفسية .

لم يذهب اليه كمريض بل ليعمل به خادما . لم تدفعه الى قبول هذه المهنة يد الزمان الغدار ، انما اختار ذلك العمل بمحض ارادته رغبة فى الاطلاع وجمع المعلومات ، اذ كان يود أن يتعرف عن كثب الى المجانين

والمعتوهين ويدرس المرضى نفسيا تمهيدا لتاليف كتاب يتعرض لهذه الحالات .

كان يفكر في رواية بعنوان «مورفي» ظل مخطوطها يتسكع على مكاتب الناشرين فيتبعدونها اذ يرون فيها قصة معقدة عقيمة الفراغ ، تهد الاعصاب هدا . الى أن جاء شاب اسمه « جيروم لندون » فاشترى احدى دور النشر ، « ميتوى » (Editions de Minuit) ، وكان يبحث عن الابتكار والخلق الجديد ، وينشد نشر كتاب يعبر عن آلام العصر ومتاعبه . وقع مخطوط « مورفى » بين يديه فوجد فيه ضالته ، فنشر القصة سنة ١٩٤٧ ومن ثم فتح باب الشهرة على مصراعيه أمام بيكيت ليصبح رائد مدرسة ادبية جديدة فى فن القصة .

وان كانت القصة قد جلبت له الشهرة فى عالم محدود من الادب القصصى فان الوثبة التى دفعت باسمه الى آفاق الشهرة العالمية انطلقت من مسرح صغير للطليعة بشارع « راسباى » فى باريس .

كان النقاد حتى سنة ١٩٥٢ قد سئموا تلك المسرحيات التى تزعم التجديد فلا يجدون لها عمقا أو معنى ، فحضروا لا يحدوهم اى استعداد طيب ليروا « فى انتظار جودو » وسرعان ما احسوا أنهم امام مؤلف عظيم ، وانتزع اعجابهم المتشردون « الكلوشار » الذين يقضون وقتهم فى انتظار «جودو» . ترى من «جودو» ؟ هل هو الله ! على اساس أن هذه الكلمة قريبة الشبه من الكلمة الانجليزية التى تعنى « الله » ؟ لا أحد يدرى ! هل جودو هو الأمل الغامض ، الرجاء ، الخلاص ، النهاية أو الموت ؟ ، باب الفكر مفتوح لكل تأويل .

ظلت هذه المسرحية تمثل أكثر من عامين متلاحقين بنجاح رائع ، ثم ترجمت الى ١٨ لغة واخيرا الى اللغة العربية فى « مجلة المسرح » بعددها الاول للدكتور فايز اسكندر ، واصبحت تسرى على السنة المحافظين من النقاد وهواة المسرح الكلاسيكى فى الغرب تلك العبارة : « التى أمقت المسرح الحديث باستثناء مسرح بيكيت » .

اخذ العالم كله يعرف إسم بيكيت ، ولكن احدا لا يكاد يعرف قوامه الممشوق ووجهه النحيل الذى تلمع فيه عينان تسبح فيها زرقة شاحبة ، كما يندر أن تنفرج شفتاه الرفيعتان عن كلمة او ابتسامة لو حدث أن غشى مجتمعا ما . اذ ظل بيكيت فى أوج الشهرة والمجد ذلك الرجل

الغامض الهادىء الذى كان يقبع فى صومعته بمدرسة المعلمين العليا فى باريس •

انه يعيش حاليا فى منأى عن الناس ، اذ يقطن فى باريس الطابق العلوى من بيت يطل على سجن باريس ، فلا يرى امامه سوى الجدران العاليه تتوجها الغيوم • وفى معاطفه «السين والمارن» جنوب شرق باريس يمتلك بيتا يقوم على تل وسط المناظر الخلابه بعيدا عن الناس والحياة • ولكنه فى هذا البيت أو ذاك يظل الصـــديق الودود لكل قلب والرجل المهذب الرقيق الحاشية •

ان احدث انتــاج لبيكيت هو مسرحية « آه ! يا للأيام الحلوة ! » *(Oh ! les beaux jours !)* وتقدمها حاليــا فى باريس «مادلين رينو» وزوجها «جان لوى بارو» على «مسرح فرنسا» (الاوديون سابقا) •

وتعرض المسرحية حياة امرأة دخلت خريف الحيــاة وبدأت تغوص تدريجيا فى الشيخوخة والوحدة دون أن تكف عن التمسك بحياتهـــا ، ذلك البؤس المفزع •

يمتــاز بيكيت بأنه رجــل مسرح من الطراز المدقق فى عمله الى حد بعيد • فهو يتابع انتاجه على المسرح ليرى كيف تعيش المسرحية فى قلب الممثل وعلى شفتيه وفى حركاته وسكناته • وحدث أن كانت تتدرب فى لندن ممثلة كبيرة على دورها فى مسرحيته هذه « آه ! يا للأيام الحلوة!» وكان بيكيت يحرص على حضور جلسات التدريب (البروفات) مرشدا وموجها، فضاقت هذه «الممثلة بملاحظاته ونقده» فطلبت اليه بعد «البروفة» الثانية الا يحضر جلسات التدريب التى تقوم بها ، فأجابها الى طلبها ، فكان ان فشلت فى أداء دورها •

اما « مادلين رينو » فكانت أكثر لباقة وحكمة من زميلتها الانجليزية اذ ظلت اربعة شهور تنصت الى نصائح المؤلف بعـــد أن لمست فيه رجل المسرح الاصيل الذى يمقت السهولة والتهاون ، فضلا عن أنه يعرف تمام المعرفة قيمة كل حركة وكل لفتة واثرها على الجمهور ، فكان يشرح لهـا مثـــلا : كيف يجب ان تتناول « فرشة الاسنان » بطريقة معينة تستأثر بانتباه الجمهور ، فاتضح بذلك أن ارشاداته وتعليماته ليست من قبيل النزوات أو النصائح المرتجلة ، انمـــا تنبع عن فهم عميق لجوهر قصته ونفسية الجمهور •

وان كان يبدو بيكيت دقيقا أو قاسيا مع الآخرين فمما يغفر له

ذلك أنه أشد دقة وقسوة مع نفســه ، فانتاجه المسرحي لا يرضيه ولا يعجبه لانه يسعى دائما الى تبسيط الاساليب المسرحية بصورة أبعد مما حقق .

ففي مسرحية «في انتظار جودو» يقتصر على منظر واحد لا يتبدل: شجرة تجردت اغصانها من الاوراق وسط فراغ كئيب ! وفي مسرحيه « اه ! يا للايام الحلوة ! » يقتصر ايضا على منظر واحد هو كومة أو تل كبير من الورق المقوى · ولا تضم المسرحية سوى شخصيتين احداهما لا تتكلم الا قليلا والاخرى لا تتحرك من مكانها داخل هذا التل طيلة المسرحية ·

ومع ذلك يرى المؤلف أنها مسرحية زاخرة بالاساليب المسرحية كما لو كانت رواية استعراضية ، فيقول : « ما زالت هذه المسرحية مكتظة بالاكسسوار ! » مع أن من يشاهدها لا يرى على المسرح سوى ذلك التل الصغير من الورق المقوى الذى يرمز الى أكداس الحياة ، وفي قمته تبرز ممثلة فرنسا الاولى « مادلين رينو » في دور « ويني » ·

وتبدو في ثوب للسـهرة وقد غاصت حتى وسطها في ذلك التل الصغير اشارة الى ان نصف حياتها قد انقضى ، وتظل هكذا طيلة الفصل الاول ، فتأتي ببعض حركات بسيطة : فمثلا تفتش في حقيبتها عن «فرشة الأسنان لتنظف أسنانها » ، وتظل تتحدث وتتحدث عن الماضي وعن آلام الرأس التي تشكو منها دائما ، ويقف امامها زوجها « جان لوى بارو » في دور الزوج «ويلى» الذى يظهر فترات قصيرة على المسرح ليئن ويشـكو ويسخط ، ثم يعكف على قراءة عناوين الجريدة ، دون أن يرد على أسئلة زوجته التي تخاطبه من حين الى آخر ·

وفي الفصل الثاني لا يتغير المنظر ، انما تغوص « ويني » في التل بحكم مرور الزمن ، فلا تستطيع تحريك ذراعيها اذ تبرز منه رأسهـا فقط · ويحاول زوجها « ويلى » أن يلحق بها متسلقا التل ، ولكنه يعجز عن ذلك ويتدحرج الى أسفل ·

ظلت « مادلين رينو » طيلة حياتهـا الفنية تمثل أدوار البطولة في مسرحيات «ماريفو وموسيه وكلوديل وتشيكوف» وغيرهم ، واضعة فنها الرفيع في خدمة مسرح منطقي معقول · ومع ذلك فما ان قرأت « آه ! يا للايام الحلوة ! » حتى سحر قلبها ذلك الموقف الشاذ ، واستهواها ذلك المنظر غير المألوف وتلك المسرحية الخالية من الحركة والاحداث ، وذلك الحوار المتقطع وتلك العبارات التي لا يربط بينها عقل أو منطق ، ليعبر

هذا كله عن قلق المرأة حين تبلغ منتصف الطريق فى حياتها ، تعبيرا اقوى من الدراما المبنية طبقا للقواعد التقليدية ·

وطلت العزم اذن على قبول هذا الدور ، وهى تعلم انها بذلك تقدم على مغامرة قاسية اذ تتخلى عن اسلحة الممثلة من رشاقة الحركة وسحر المواقف وجاذبيتها · فنالت لقاء ذلك جزاء تلك البطولة اذ ظلت تمثل لمدة أربعة شهور فى «بروفات» هذه المسرحية الى جانب رجل رائع هو صمويل بيكيت ، كما أنها تألقت فى دورها هذا تألقا أشاد به النقاد جميعا فى فرنسا فى هذه الايام ، فأضفت بذلك بريقا جديدا على مجد بيكيت بعد ان توجه التلفزيون الفرنسى بمجد آخر ·

ذلك بأن القسم المسرحى فى التلفزيون الفرنسى جازف بتقديم مسرحية « كل الذين سقطوا » ، وهى تدور حول نزهة تقوم بها زوجة فى طريقها الى لقاء زوجها ، وترمز هذه النزهة الى الوجود البشرى بأسره بما يعتريه من سقوط وانهيار ، ونالت هذه المسرحية نجاحا عظيما ، ومنحها التلفزيون الفرنسى الجائزة الاولى لعام ١٩٦٣ ·

ان مؤلفات بيكيت ، من قصص ومسرحيات ، سواء منها ما كتبه باللغة الانجليزية حتى سنة ١٩٤٥ ، وما كتبه بالفرنسية منذ سنة ١٩٤٦، كلها صدى لصوت شاعر يعلن فى نبرة حاسمة لا راد لها عن نهاية حياته وحياة امثاله الذين يشعرون مثله بالاحتضار و يتحدثون عنه · فهو يصف ذلك النزول أو الانحدار البطىء الذى يؤدى من الجحيم الى الجحيم ، ومن الفناء الى الفناء ، مارا بالالم والانهيار واليأس ·

ولكنه يأس يختلف عن ذلك الذى يشعر به أبطال قصص سارتر اوكامى فى مسرحياتهما : فهؤلاء يكتشفون سخف الوجود وحماقته وهم يتذوقون فى الوقت نفسه لحظات من السعادة أو المتعة ، ويعرفون أحيانا طعم الحب ، ويشعرون بالميل او النفور نحو من يعيشون معهم ·

وقصارى القول ان لهم حياتهم الخاصة بهم ، أما البطل عند بيكيت، أيا كان اسمه ، فليست له أية حرية فى التصرف فى ذاته أو فى عقله ونفسه ، انما يحيا داخل « دائرة خاوية قد أغلقت باحكام » وأسلم العنان لعدم الادراك وللجنون وللصمت ، وأحيانا تنبعث منه « حشرجة انسان

موثق اليدين والرجلين ، أو أنين انسان يلهث ، وقد حكم عليه بأن يحيا في هذا العالم » ، دون ان يرجو من حياته شيئا او يتوسم فيها خيرا .

ذلك هو مصير شخصياته الغريبة ، الذين يرون ان المـــوت مصير المثال ، لاسبيل اليه . وان الحياة ممجوجة لا مبرر لهـــا ، فما الحب الا ازدواج بغيض ، والصداقة عبودية او سوء تفاهم ، والحياة بصورتهـــا العامة مهزلة كئيبة .

فهؤلاء الاشخاص يحيون جميعـــا في غموض وقلق ، ينتظرون من لا يعرفون وما لا يعلمون . فهم يتحركون في مداهم على خط التيه من افق الفجر الذي يفصل بين الوجود والعدم ، وبين الحياة ، ذلك السجن الذي لا مخرج منه ، والموت المحتوم الذي يبطيء في قدومه بطئا يحملهم على اليأس من مجيئه .

ان أحدا منهم لا يعتبر سيد حياته أو موجها لمصيره ، بل هناك قوة خفية توجه حركاته وسكناته ، دون ان تكون له فيها كلمة ، فهو اذن غير مسئول عما يأتي وما يدع ، كما أنه يحيا خارج أطار الزمن ، «انه كالماء الراكد وسط لحظة من الزمن لا حدود لها ، هناك حيث الضوء لا يتبدل ، والاشلاء والحطام من حوله تتشابه جميعا » .

فلا غرابة اذن أن تحدثت شخصيات بيكيت عن حياتها ، تارة كانها «شيء انتهى» ، وتارة أخرى كانها «مهزلة لاتزال قائمة» دون أن يدركوا شيئا عن هذه الحيـــاة وذلك الموت ، اللذين لا وجود لهما الا من حيث اللفظ فحسب . اما من حيث الواقع الملموس فلا معنى لهما ولا وجود . انها صورة حمقاء لتلك الحياة التي فقدت مبرراتها .

والشيء الوحيد الذي تحتفظ به هذه الشخصيات ، هو القدرة على الكلام ، لذلك فان الكلمات تصدر عنها لتبرزها عقلا يفكر ونفسا تدرك ، فالجسد مصيره الى فناء محتوم ، انه بخار ينتظر هبوب الرياح لتعصف به وتبدده ، اما العقل والنفس فيلقيان نظرة صائبة على تلك النهـــاية البغيضة للوجود . وتتسم هذه النـــظرة بطابع التحدي لحماقة الحيـــاة وسخف تنظيمها المضطرب !

ويرى بيكيت « اننا جميعا نولد مجانين ، وبعضنا يظل على الحال التي ولد عليها ! » .

ولقد حرص بيكيت من ناحيته على أن يظل على ما جبل عليه أصلا ،

وحشد كل قواه وشجاعته لكيلا يفر من تلك المنطقة التي القى به فيهـا القدر ، هناك حيث يتعذر على الانسان العيش أو الموت على السواء ، كما يتعذر عليه أن يتكلم أو يجعل الآخرين يفهمونه ، ومع ذلك فهو يحيا في انتظار الموت ويتكلم دون أن يفهمه أحد ، فهذا هو مصير الانسان .

ويرى بيكيت أيضا أنه لجأ بدافع الجبن الى اختراع الحديث عن « الله والناس والنهار والطبيعة وانطلاقات القلب وسبل الفهم » . الى غير ذلك من موضـوعات ، ليتحاشى بذلك نفسه هو والحديث عن نفسه . ولكن تذهب جميع المحاولات هباء ، فيستسلم المؤلف الى الكلام عن نفسه لكي يستطيع أن يلتزم الصمت . ولكن أنى للصمت المطلق أن يتحقق ؟ « وحين يرى الانسان ما يرى يتعذر عليه أن يلتزم الصمت » .

تناول عديد من النقاد اعمال بيكيت بالتعليق والتحليل ، ونكتفي هنا بأن نورد ماقاله «بيير دي بواديفر» الذي أشرف على «قاموس الادب المعاصر» الذي يضم ترجمة سريعة لحياة أدباء فرنسا المعاصرين وأعمالهم ، فهو يقنع من التعليق بالتساؤل : « هل تنتمي مؤلفات بيكيت الى الادب ؟ تلك المؤلفات التي تنادي عاليا في كل كلمة من كلماتها المتقطعة ، وفي كل عبارة من عباراتها التي لا معنى لها ولا مبرر ، لتعلن أن الانسان قد مات وأن لا شيء ولا أحد ــ ولا حتى اللغة ــ يمكن أن تقدم له أي عون !» ثم يضيف قائلا :

« ومع ذلك فمؤلفات بيكيت لها كيانها وهي موجودة حقا وكأنهـا البرهان القاطع على الحمق واللامعقول ، أو كأنهـا التحدي الاخير الذي تتلقاه الخليقة ! وهكذا نلمس الحدود النهـائية للغـة ونلامس تخوم الادب ، هناك حيث الكلمة تنكر نفسها بنفسها وحيث لا يهدف المؤلف الا الى أن يحطم نفسه بنفسه ! » .

# الباب السادس

# تطور المسرح الفرنسي المعاصر

## ١ ـ الروح الشاعرية فى المسرح

فى الانســـان غريزة يمـــكن تسميتهـــا بغريزة المسرح ، فهى كامنة عند جميع الشعوب ، كما انها اصل جميع الحضارات ، وتتجلى بصور شتى من حركات تمثيلية او رقصات تعبيرية أو مشاهد هزلية او تراجيدية . ترى أى حاجة تدفع الانسان الى هذا كله ؟ وما الذى يحمل الانسان على ان يقلد هكذا حركات الحياة الفردية أو الجماعية ؟

لعل مرجع ذلك الى العبادات القديمة وماكانت تتضمنه من أساطير: فكان الناس يصعدون الى خيالهم والى انفعالات عواطفهم لخلق ذلك الجو المسرحى الذى لايعتمد على العقل الفاحص او الذكاء الذى يحلل، فكان هدف المسرح أن يخلق الى جانب الحياة الواقعية ، جوا معنويا مجردا ينطلق فيه العنان للخيال والعواطف القوية ليبلغا طبيعتهما الصافية فينعبـــا الى ماوراء الحدود التى تفرضها الحياة العادية .

ونتيجة لذلك نرى ان حياتنا اليومية غالبا ماتكون ملهاة رديئة غير ناجحة أو ماساة لم تتم فصولها بسبب تدخل المصادفات الحمقاء او الأحداث التافهة ، فتدخل الاضطراب الى خطة حياتنا وتفسد تخطيط اعمالنا وتنحرف بنا عن الخط الذى رسمناه لها .

اما فى المسرح ، فالانسان ينتظر من المسرحية صورة صافية نقية للحياة واولئك الاشخاص الذين يتحركون علىخشبة المسرحيشبهوننا تماما اذ لهم ارادة تشبه ارادتنا ، وعواطف مثل عواطفنا ، الا انهم يتحركون فى عالم أكثر تناسقا واكثر حرية من عالمنا ، ومن الميسور عليهم أن يذهبوا بطبيعتهم الى آخر مدى لها ، وهكذا يكشفون لنا عن امكانيات طبيعتنا حين تزول العوائق من سبيلها ، ويبرزون لنا كنهها الصافى حين تتجرد من شوائب الاحداث التى تفسدها .

ويقول فى ذلك « توشار » (Touchard) أحد النقاد المسرحيين : « ان

هدف المسرح هو ان يبين للانسان الى اى مدى بعيد يمكن ان تذهب عواطفه من الحب والبغضاء والغضب والمرح والخوف والقسوة ؟ كما ان المسرح يمنح الانسان وعيا بامكانياته وبما يستطيع أن يكون عليه فى عالم لاعقبات فيه ولا معوقات : فالمتفرج ينتظر من العمل المسرحى ان يكشف له عن هذا العالم الذى تتجلى فيه صورة متكاملة للانسان » ٠

ويرى « توشار » ان الغرض الرئيسى من الفن المسرحى هو « تصوير الانسان على المسرح فى حالة نشوة » ، ويقصد النشوة فى أرفع صورها وأسماها حيث ينعم الانسان براحة الرفاهية وسكرات السرور ، « دون ان يفقد وعيه أو سلطانه على نفسه فيتبين مدى قوته ومقدرته ، وينسى وجود العقبات المادية أو المعنوية التى تعترض عواطفه او تعرقل أحلامه » ٠

وعلى ضوء هذا المفهوم تبدو شخصيات المسرحية كائنات شاذة بمعنى أنها تحمل روحا انسانية تتسم بطابع شاذ لم تألفه سنة الحياة ، سواء فى نطاق النبل والتسامى والبطولة أم فى عالم الرذيلة والشر والحمق ٠٠ وهكذا نرى انفسنا من خلالهم كما لو كنا ننظر الى مرآة سحرية تكشف لنا عن الملامح الخفية أو الغامضة من وجهنا المثالى وقد تحررت هذه الملامح من كل ماهو سطحى أو عرضى ٠

ولعل هذا المفهوم للمسرح يتمشى مع اتجاه القرن العشرين فى نزعته الى ان يرى فى المسرح صورة شاعرية ، والمقصود بالشعر هنا ليس الهروب الساذج الى أجواء الخيال الزرقاء ، انما المقصود بالشعر هو مجهود الذهن فى سعيه ليتخطى مظاهر الواقع الملموس والمألوف ولينفذ بذلك الى الحقيقة الجوهرية ، الى عالم السيريالية ٠

ومهمة الشاعر فى نظر « جوته » هى « أن يذيع سرا من الأسرار » ، وهكذا حين ينزع القرن العشرون الى تحقيق الروح الشاعرية فى المسرح فهو يبغى مسرحية ذات أسلوب شعرى وانسجام متناسق فى ثنايا الرواية وحركة فى احداثها ترمى الى التعبير فى هذا كله عن سر ظل غامضا على الناس ٠

ذلك هو الطابع العام الذى يرمى الى تحقيقه مسرح القرن العشرين ٠ اما نقاد هذا العصر فينزعجون للونين من المسرحيات هما المسرحية ذات

النظريات او الافكار المعينة ، ثم المسرحية الواقعية. ويقول احد النقاد فى ذلك :

« للمسرح عنوان : التوجيه الخلقى ومحاكاة الواقع » .

وان بدا فى هذا الكلام بعض التناقض ، فانه لايخلو من الصواب من الناحية الفنية للمسرح .

ولكى تدرك السبب الذى من أجله يضيق الناقد المسرحى ذرعا بالأخلاق والمناداة بها على المسرح يجب أن تفهم موقف العصر الذى ينادى بان المؤلف المسرحى يهدف قبل كل شىء الى كشف الأسرار الغامضة بدافع النزعة الشاعرية ، ومن ثم فهو لا يرى صلة بين هذه النزعة وبين المناداة بالأخلاق !

فالشاعر والمهذب الاخلاقى لقيان يتعذر الجمع بينهما فى آن واحد ؛ فالشعر يوحى بنظرة فريدة فى نوعها ، نظرة « سيريالية » تتخطى واقع الحياة ، اما الاخلاق فتضع قواعد الضمير المشترك لتسود على التصرفات فى الحياة بل ولكى تخضع لها هذه التصرفات : فحين يستجيب الشاعر الى وحيه ، أى حين يملك عليه احساسا شخصيا بشأن شىء ما أو أمر ما ، فانه يخلق ويبتكر صورا واشكالا خيالية للتعبير عن هذا الاحساس ، وعندئذ لا يتسنى له أن يتمشى مع الأخلاق .

وليس لنا أن نحكم : هل حقيقة احساسه الخاص تتعارض مع الأخلاق أو تتمشى معها ؟ لأنها حقيقة من طراز مختلف ، حقيقة الشاعر كما يصورها له الخيال .

اما ان ضل الشاعر سبيله وانصرف عن عالم الخيال ، فعندئذ يتبدل كل شىء ، فترى الشاعر يضطرب فى غياهب الافكار ويغوص فى تطاحن المبادىء والمذاهب ليؤلف مسرحية من الطراز ذى النظريات والافكار المعينة وعندئذ يقع ، دون أن يدرى ، فى شراك التهذيب الخلقى ودوامته ، لأنه حين يهجر عالم الأسرار وكشف الغموض البشرى وحين يكف عن التحليق فى عالم الروح والأفكار المطلقة ، لا يلبث أن يواجه مشاكل الحياة الفردية او الاجتماعية ، ومن ثم ينحاز مؤيدا أو مناهضا للآراء والافكار التى تتعلق باحداث هـذا العالم الفانى ، وهـكذا يهجر الرمز والأسطورة الخيالية ليحتضن الشعارات الأخلاقية ودروس التهذيب .

وهذا انحراف يؤذى غالبية نقـاد المسرح المعـاصر الذين يؤمنون بان المؤلف المسرحى الأصيل لا يكتب المسرحية ليثبت بها صحة نظرية ما أو مذهب فكرى معين يدافع عنه ، أو لينادى ببعض المبادىء الأخلاقية ، انما

يكتب المسرحية ليخلق أو يبتكر مصاير جديدة للناس ، يكشف لهم عنها كسر ظل خافيا عنهم ، عن طريق الايحاء بامكانياتهم فى حياة لا تحدها قيود أو تعطلها المفاسد ·

غير أننا لو سلمنا بأن هذا المسرح هو الايحاء بمعنى غامض أو الكشف عن سر خفى ، فان هذا لا يعفيه من دراسة المشاكل الانسانية ، ولا سيما المشاكل التى تتصل بمناقشات الضمير ، فعلى عاتق المسرح يقع عبء هذه المشاكل ، وعليه أن يجد لها حلا · وعندئذ لا مناص له من أن ينطبع بطابع الاخلاق ·

ولا يحاول النقاد الانتقاص من أهمية المعانى الخلقية فى المسرحية ، انما يتبلدون العمل المسرحى الذى يقتصر على مناقشات أخلاقية معينة؛ فليس من شأن العمل المسرحى العظيم أن يستنفد طاقته فى هذه المناقشات ليبقى فيها ، كما لا ينبغى له أن يخلص منها الى نظريات مطروقة سطحية ؛ بل يجب عليه أن يحتضن المعانى الأخلاقية ويتسع احداثه حولها ثم يذهب الى ماهو أبعد وأعمق من مناقشتها : عليه أن يقترح الأساطير الهادفة ويبتكر من صور الخيال مايثير وعى الانسان ويوسع ادراكه بمصيره ، فيصبح الانسان اختيار للطريق الذى يسلكه وللهدف الذى ينشده وسط ظلمات العالم التى يتحسس فيها العقل الحائر نور الأفكار المطلقة ، ويتلمس فيها القلب المتألم بريق المثل العليا ، اذن فالعمل الأدبى الرفيع بصفة عامة والانتاج المسرحى بصفة خاصة ، يهدف الى أن يعين الانسان على فهم مصيره وتحقيق حريته بأية صورة ·

هذا الى أن التفرقة بين الشعر وعلم الأخلاق تفرقة نظرية · فلو سلمنا بأن الشعر هو اماطة اللثام عن الأسرار الغامضة ، وأن علم الأخلاق هو ايجاد حل للمشاكل الانسانية ، لرأينا أن الحدود التى تفصل بين الاثنين لا وجود لها الا فى عالم النظريات ، أما فى صلب المسرحية ــ كالحال فى معترك الحياة ــ فنجد أنه لا توجد حدود واضحة تفصل بين هذه المشاكل وتلك الأسرار ·

بل ان جميع المشاكل الخلقية هى الى حد ما من قبيل الأسرار لأنها جميعا تدور حول الخير المطلق العام ، وتناشد الانسان أن يحشد ارادته ويغامر بطاقته فى طريق التسامى ·

وكذلك المشاكل الفلسفية تنتهى بالمؤلف الى تحليل المشاعر التى تضطرم بها نفس الانسان ، فحين يعرض المؤلف على المسرح مشكلة الحياة فى المجتمع أو مشكلة الحرية أو مشكلة العدل ، يطرق بابا من الأفكار

والآراء التى توحى بالحب أو البغضاء او بالحماسة أو الغضب وما الى ذلك من مشاعر انسانية .

فليس المقصود اذن عند النقاد خلق هوة مفتعلة بين الروح الشاعرية أو الفلسفية وبين الأخلاق ، انما يصرون على أن يتحاشى المؤلف المسرحى أسلوب الوعظ أو أسلوب التدريس والخطابة .

ولا يكتفى نقاد المسرح المعاصر بالتحفظ بازاء المسرح الأخلاقى فحسب، بل هم يتحفظون أيضا عند الحديث عن المسرح النفسانى ،ويأخذون على هذا المسرح النفسانى أنه يعرض الانفعالات الانسانية ويحللها طبيا بدلا من أن يشرح وجودها الحتمى ، عن طريق الرمز والخيال ، وبدلا من أن يوضح سلطانها الغامض عن طريق التصوير الرمزى أو الأسطورى .

ولكن كيف تعرض لمشاكل الانسان النفسانية دون أن نتعرض لروح الانسان ووجدانه ، أى لكنه الانسان وسره ؟ فلا يمكن أن يعرض المسرح النفسانى لمشكلة الحتمية مثلا او قانون الوراثة أو ماشابه ذلك من الأمور التى تفسر الحالات النفسية ، دون أن يتعرض لملابسات الطبيعة البشرية وظلال القدر ، فاما أن يعالج هذا كله مستعينا بالصورة الرمزية والموهبة المبتكرة ، واما أن يكتفى منها باشارات عابرة تزيد الغموض تعقيدا أو لا تضيف جديدا الى البديهيات المسلم بها .

وتلك هى الناحية التى يهاجمها النقاد فى المسرح النفسانى ، فهم يندون بالسطحية فى مناقشة هذه الموضوعات أو عرض ما هو مألوف منها ومطروق .

والذين ينادون بأهمية الروح الشاعرية فى المسرح يأنفون من عرض المشاكل اليومية للحياة العادية على المسرح ويتبلون المسرحية التى تبدو كمرآة يرى فيها المتفرج صورة واقعية من حياته اليومية .

غير أنه لاينبغى أن نغالى فى الاشادة بالروح الشاعرية فى المسرح، فهذه المغالاة من قبيل المثالية المفرطة ، فالشاعرية فى المسرح أمر جوهرى مافى ذلك شك ، غير ان للمسرح جانبا واقعيا لايمكن اغفاله .

فالحقيقة الملموسة ـ وهى هدف التجربة ـ لاتتعارض مع الحقيقة المثالية ـ وهى هدف الشعر ـ بل لايمكن بلوغ الحقيقة المثالية عن طريق تجنب الحقيقة الملموسة انما عن طريق التعمق فى فهم هذه الحقيقة الواقعية ، لذا لايمكن أن نستبعد الانسان العادى لنصل الى الانسان المثالى ، ولاسيما فى المسرحيات الهزلية التى تقوم أصلا على عرض الأخلاق والطباع ، وحيث

لايمكن الفصل بين النماذج البشرية التى تصورها المسرحية وبين الاطار الاجتماعى الذى تعيش فيه هذه النماذج ، كما أنه لايمكن الفصل بين حقيقة كل منهم وبين الحقيقة المطلقة العامة .

وهكذا لاينبغى أن تطغى الروح الشاعرية على الروح الواقعية كى لاتستحيل المسرحية الى أسطورة رمزية وتتحول الأحداث الى خيال الشعر الغنائى .

اذن فان كان المسرح يهدف الى اماطة اللثام عن سر غامض عن الانسان ـ وهذا هو هدف الشعر كما قلنا ـ فالذى يعنى المتفرج هو الأسلوب الذى ينتهجه المؤلف فى الكشف عن أسرار الحياة .

والأسلوب المسرحى الأصيل فى هذا الصدد هو الأحداث البشرية ، فالحدث أو الفعل هو الجوهر الأصيل فى كل عمل مسرحى كما أن الانسان ـ من حيث هو مشاعر وأعمال ـ هو موضوع دراسة المؤلف المسرحى ومن ثم نرى أن كشف أسرار الحياة بالايحاء الرمزى لا يتعارض مع الواقعية فى عرض أحداث الانسان ، فهذه الأحداث تفترض وجود ظروف زمنية وأوضاع اجتماعية أو تاريخية معينة تجرى فيها ، هذا من ناحية الواقعية ، ومن الناحية الأخرى توجد ألوان من القيم المعنوية على الانسان أن يحدد موقفه بازائها ليمارس حريته فى اختيار القيم التى يراها ، وفى اختيار روح التمرد أو روح الخضوع ، وهذه معنويات تحتاج فى ايضاحها الى الايحاء الرمزى والتسامى الشاعرى .

أما اذا أردنا أن تجرد المسرح من هذه القيم أو نقيم مسرحا بعيدا كل البعد عن محاكاة الواقع وينفر كل النفور من علم الأخلاق ، فاننا نتعرض بذلك الى انقاص الانفعال المسرحى والاضعاف من تأثيره ومن رسالته . لأنه لو سلمنا جدلا بأن هذه الأمور جميعا ليست هى هدف المسرح ، فان عرض النماذج البشرية وتحليل النفسيات وتصوير الأخلاق وأزمات الضمير ، هذه كلها سبل طبيعية بل وضرورية لتحقيق هدف المسرح أيا كان هذا الهدف .

أما اذا اختفت هذه السبل فقد انهارت المسرحية الهزلية واندثرت المسرحية « التراجيدية » .

ومن الطبيعى أن مايهم الوصول اليه هو الخيط الغامض للسر البشرى، ولكن لا يمكن للفن المسرحى الذى يقوم أصلا على العرض والتصوير أن يمسك بهذا الخيط الذهبى الا فى النسيج الواقعى الملموس لحياة الافراد ، وخلال خبرة النفوس التى تواجه مشاكل الحياة اليومية وأحداث التاريخ.

## ٢ - اتجاهات المسرح الفرنسى المعاصر

حين يلقى الدارس نظرة عامة على الأعمال المسرحية في فرنسا طيلة النصف الأول من القرن العشرين ، يلمس اول مايلمس مجهودا ضخما من جانب المؤلفين والمعنيين بالمسرح • اذ يسعون جميعا الى أن يضفوا على المسرح طابعا معينا يرد اليه أسلوبه الخاص ويحرره من الخضوع لقالب مألوف مطروق ينحصر فى تقليد الطبيعة ومحاكاة الواقع ، هذا من ناحية • ومن ناحية أخرى يحرص المؤلفون ورجال المسرح على أن يضفوا عليه روحا شاعرية •

ولقد آتى هذا المجهود ثمارا طيبة ، اذ أن جميع كبار المؤلفين الذين نلتقى بهم فى هذا العصر أمثال «كلوديل» و «جيرودو» ، ثم «مونترلان» و « مورياك » ، ثم « سالكرو وآنوى » ، بل « سارتر وكامى » هؤلاء جميعا يبحثون فى أساليب مختلفة عن الرمز والخيال والتعبير عن العواطف والاسطورة الخيالية والاطار الشاعرى •

ولكنه بالرغم من هذه المحاولات ، كان من المحتم على الانتاج الأدبى الذى يهدف الى البحث عن الحقيقة والى فهم كنه الانسان وشحذ ضميره ، ألا يقتصر على العرض المسرحى المجرد ، بل يتخطاه الى العناية بانتقاء الألفاظ المعبرة الواقعية وبالصياغة الزاخرة بالمعانى •

ومن ثم حرص كبار المؤلفين المسرحيين فى القرن العشرين على أن يفكروا تفكيرا مركزا عميقا عاكفين على دراسة المشكلات الاجتماعية الكبرى، كما حرصوا على أن يحملوا القارىء والمتفرج على التفكير فى هذه المشكلات ايضا •

وهكذا نلتقى على مسرح القرن العشرين بجميع الموضوعات الهامة التى تشغل بالنا ونود أن نجد لها حلا •

وأهم طابع يتسم به هذا المسرح الفرنسي المعاصر هو طابع الروعة •

ولعل مرد ذلك الى انه يضعنا وجها لوجه أمام مصيرنا ، كما أنه يعزى كذلك الى اللون القاتم الذى يسود عليه غالبا ، والى نزعته الى معالجة الموضوعات « التراجيدية » التى تنتهى نهاية قاسية عنيفة ٠

كما ان هذا المسرح المعاصر ينفذ ببصيرة لا ترحم الى أعماق الأمور ليكشف لنا عن مآزق لا مخرج لها ، وعن مسالك الحياة الملتوية كالتيه الذى لاأمل فى الخروج منه ، فيلمس الانسان بهذا كله سلطان القدر الذى لاراد لقضائه ، ويدرك أن الأمل فى الحياة خداع وسراب ٠

ولعله من الانصاف ــ فى وسط هذه الصورة القاتمة لمسرح القــرن العشرين فى فرنسا ــ أن نذكر « كلوديل » ومايمتاز به من روح التفاؤل ٠ ولكن « كلوديل » ولد قبل هذا القرن بثلاثين عاما وجاء انتاجه المسرحى فى هذا العصر كصوت نبى يتحدث من وراء عصر آخر ، بل ان التفاؤل الذى يتجلى فى خير اعماله « الحذاء الحريرى » لايختص به هذا العالم بل العالم الآخر الذى تعد أنفسنا له ، كما أن عاطفة الحب فى مسرحيته هذه ترتبط بانكار الذات والعزوف عن الدنيا ، كذلك يمتزج فيها السرور بالالم ، أما الرجاء والسعادة فهما أمل الانسان فى الحياة الأخرى لا فى هذا العالم ٠

ولعله من الانصاف أيضا ان نذكر تفاؤل « جيرودو » ٠ وان كان تفاؤله اقل روحانية من تفاؤل « كلوديل » فانه لايقل عنه من ناحية العمق الانســانى ٠

غير أن طابع الضيق والملل يكتنفه ويلف به ، كما أن هذا التفاؤل يتوقف على مجهود الانسان فى ان يحتفظ بمزاجه الصافى المرح امام ظلام الحياة ، كذا يتوقف على مدى شجاعته فى مواجهة الأحداث ٠ فلا يوحى هذا التفاؤل باقتناع المؤلف بان الأمور سوف تتحسن ، ولا يبشر بأن الانسان سوف يحيا سعيدا ٠ اللهم الا اذا تذرع بالشجاعة وصان مزاجه من كل المكدرات ، اذن فهو تفاؤل يقوم على ايهام الانسان نفسه بالسعادة ، ولا يقوم على واقع الأمور نفسها ٠

ثم لايلبث « جيرودو » أن يعدل تدريجيا عن نظرته المتفائلة كلما تقدمت به السنون ، الى ان يكتب آخر مايكتب فى مسرحية « مجنونة شايو » التى تتسم بالمزاج القاتم المقبض ٠

أما المؤلفون الآخرون فيجب ان نقرر أن أحدا منهم لايبشر الانسان بأى خير فى الحياة ، ويضن بأى لون رقيق بهيج على اللوحة التى يقدمها لنا عن الحياة وعن الانسان ٠

فمسرح «موزياك» يقوم بصورة عامة علىفكرة الفشل فى الحب ،

شأنه فى ذلك شأن مسرحيات « مونترلان » • كما أننا نرى « سالكرو » يسخط مجدفا أمام صمت السماء •

أما « آنوى » ، عملاق المسرح الفرنسى المعاصر ، فنراه يبحث عن « النقاء » المستحيل فى هذه الحياة ، وعن السعادة التى انتفت من هذا الوجود • فلا يرى فى حياة الانسان سوى « بقعة » تشينه وتلطخ ثوب حياته وتقض مضجعه ، ولا سبيل الى ازالتها او تنظيفها ، بل تظل ندما قائما يقوى مع الأيام ، تساندها يد الزمن لتفسد على الانسان كل محاولة للنقاء وكل أمل فى السعادة • وعندئذ يصور « أنوى » الانسان حائرا بين دوار الكبرياء التى يتشح بها ليخفى فشله «وبقعته» ، وبين صيحة السخط التى ينادى بها الموت او يناجى بها مهانة الخضوع الذليل وجبن الاستسلام للحياة •

أما « سارتر » فانه يوغل فى الالحاد ، وانكار وجود الله لكى يجرد الانسان من كل عقيدة دينية ، فيلقى به وسط حياة يتحايل على أن يخلق لها معنى ، فلا يجد فى هذه الحياة سوى يقين واحد ، وهو أن الحياة جحيم ، وهذا « الجحيم هو الآخرون » ، فالانسان عدو لدود لأخيه ، وعلى كل انسان أن يواجه هذا العدو ويحيا الى جانبه ويتحمل الجحيم الذى يفرضه عليه الآخرون ، كما يفرض بدوره حياة الجحيم على الآخرين دون أن يلوح فى هذا كله أى بريق أمل فى أن يسرد الحب على القلوب أو يستقر السلام فى المجتمع •

ثم يأتى « كامى » ليكشف لنا عن حمق هذا العالم ، ذلك الحمق الذى يتمخض حتما عن التعسف والألم ، ولايرى الا فى قلبه هو ، ذلك القلب الهش الهزيل ، ضياء خافتا من العدالة لا يدرك له تعليلا ، غير أنه يعلم أنه لاينبثق من السماء ، ويحاول أن ينازل بهذا الضياء ظلم القدر أو على حد قوله : « عدالة التاريخ العمياء » فى معركة كلها مجازفة ، فلا قواعد لها ولا معايير ، على امل الوصول الى نصر مشكوك فيه بل وتتهدده المخاطر دائما •

تلك هى الصورة القاتمة المفزعة للحياة البشرية التى يقدمها لنا المسرح الفرنسى فى النصف الاول من القرن العشرين • واننا لانعجب كثيرا لهذه الصورة ، فهى انعكاس لروح ذلك العصر وجوه « التراجيدى » • ويلخص « كامى » نفسه روح كل عصر فى الكلمات التالية :

« كان القرن السابع عشر عصر الرياضيات ، والقرن الثامن عشر

عصر العلوم الفلسفية . والقرن التاسع عشر عصر علم الأحياء . أما القرن العشرون فهو عصر الخوف »

حقا ان البشرية لديها حاليا أسباب عدة تدعوها الى الخوف ، ولكن هذا لايعنى انه فى العصور الأخرى الماضية لم تكن لدى البشرية مثل هذه الأسباب التى تشيع فيها الخوف والفزع . هذا الى أن البشرية فى جميع العصور قديمها وحاضرها ، كانت ومازالت لديها الأسباب التى تحملها على الاقتناع بحظها وفرصتها ، والايمان بكرامتها ؛ ولكن لكى تتبين البشرية هذه الأسباب التى توحى بالكرامة وتبشر بالحظ الباسم عليها أن تطالع مؤلفات العصور الماضية ، لا مؤلفات هذا العصر التى تحرص دائما على اغفالها .

ولحسن حظ المتفرج المعاصر أن ظهرت جماعة من المخرجين والممثلين تفضل احياء روائع الأعمـــال المسرحية القديمة ليقدموها ينبوعا صافيا يرتوى منه المتفرج المعاصر ، فيتفنن المخرج والممثل فى تقديم مسرحيات «شكسبير ، وموليير وراسين وكورنى» ، وغيرهم بصورة لم يسبق لها ان قدمت به من حيث الجودة الفنية .

كما قامت جماعة أخرى من المخرجين والممثلين تؤثر تقديم المسرحيات المترجمة التى تبعث فى النفس ضياء وأملا .

وليس المقصود من هذا كله الانتقاص من قيمة المسرحيات الفرنسية المعاصرة ، انما نقصد من وراء ذلك ان نشير الى حقيقة جلية وهى أن المسرحيات الفرنسية المعاصرة تترك القارىء أو المتفرج الذى يشعر بالجوع الى المعرفة دون أن يشبع ، كما تترك من يظمأ الى فهم واقع حياته دون أن يرتوى ؛ بل ان هذه المسرحيات تزيد من ظمأ الانســـان المتعطش الى فهم الحقيقة .

اذ يتعذر على المتفرج أن يقتنع بصـورة رمزية فى ضـــياء شاعرى ولكنه يرغب الى جانب الرمز والجو الشاعرى ، فى الحقيقة الكاملة التى لاتنتقص شيئا من كرامة الانسان ونبله ، كما يرغب فى الحقيقة البسيطة الهادئة التى تصدر عن الانسجام الوطيد بين المسرحية وحياة الانسان ، تلك الحقيقة التى لا تطغى فيها حذلقة الذكاء وسفسطة الالفاظ على حيــاة الوجدان ؛ فتختنق المشاعر وتكتم الهمم وتوهن العزائم .

ولقد تنبه نقاد المسرح الى خطورة هذه النزعة وماينجم عنها من انحراف بالمسرح عن رسالته ، فيقول احدهم « روبير كمب » (Robert Kamp) :

« انّ هذا المسرح القاتم المقبض لايخلو من المخاطر ! انتى حقا أحيى اسلوب وجيرودو وسارتر وكامي، وهذه النهضة المسرحية ، أحيى هذا كله فى حماسة باسم الفن وحبا فى الفن . أما ان كان هذا المسرح يود أن يلقى بنا في عالم الفزع والرعب الذى خلقه الفيلسوف نيتشه ــ فاننى أتساءل هل من واجبنا أن نحارب هذا المسرح أو نترك تيار الفزع هذا يتفشى بيننا؟ مرحبا بالمسرح الذى يقدم لنا نماذج حية تتألم امامنا على المسرح ، ولكن لاينبغى أن تكون آلامها هذه آلام الاحتضار ، فلا نرى من حياتها سوى حلقة من الآلام تنتهى بالألم أيضا » .

لعل هــذه هى أمنية الجيل الذى يتطلع الى الأعمال المسرحية فى النصف الثانى من القرن العشرين . ومايصح قوله فى المسرح يصح أيضا قوله فى الانتاج الأدبى بصفة عامة .

فالآداب تتســم عادة بالقــوة والروعة وتكتسب قيمة وجمالا بقدر ارتباطها ارتباطا أمينا بأزمات النفس البشرية ودراستها لما يساور الانسان من شك فى أمر نفسه وحياته .

فهل يقنع المسرح أو يقنع الانتاج الادبى بان يعكس هذه الازمة ويثير هذا الشك ؟ الا يخشى المسرح والأدب ، ان قنعا بذلك ، أن يزيدا المنا عمقا بمضاعفة الصور التى يتخذها هذا الألم فى الحياة ؟ ألا يجدر بالمسرح وبالأدب ان يتسما بطابع قوى أصيل بان ينزعا الى اشاعة الطمأنينة فى النفوس وتوطيد الهدوء الرتيب فى القلوب ؟

تلك هى مسئولية الأجيال القادمة من كتاب المسرح ، مؤلفين ونقادا ، ومسئولية مسرح الطليعة الذى يجب عليه ألا يكفر بأساتذة المسرح القدامى فعلى كاتب المسرح ، أيا كانت نزعته ، أن يزن تبعاته ويقدر قيمة رسالته النبيلة .

# المراجع

غنى عن البيان أن أهم مرجع لدراسة المسرحيات هو قراءة المسرحيات نفسها وتحليلها ، غير اننا لانقدم هنا قائمة بأسماء المسرحيات التى حاولنا دراستها فى هذا الكتاب لأنها معروفة وتكرر نشر معظمها فى عدة طبعات مختلفة .

اننا نقتصر هنا على ذكر أهم المراجع التى قد يود المعنى بدراسة المسرح الاطلاع عليها للتعمق فى الدراسات الموجزة التى قدمناها .

وتقسم هذه المراجع الى :

( أ ) **دراسات عامة فى المسرح الفرنسى المعاصر .**

(ب) **دراسات عن المؤلفين** ، ونوردها على حسب الترتيب الأبجدى لأسماء المؤلفين .

—— Sur Armand SALACROU :

71) CHARMEL (André), « Essai sur le Théâtre d'A. Salacrou », in *Europe*, janvier 1949, p. 104.

72) CHIESA (Ivo), *Théâtre de Salacrou*, Milan, Bompiani, 1949.

73) CLAIR (René), *Comédies et Commentaires*, Paris, Gallimard, 1960.

74) DUSSANE, *Notes de Théâtre*, Lyon, Lardanchet, 1951.

75) GUTH (Paul), *Quarante contre Un*, Paris, Corrêa, 1947.

76) LEMARCHAND (J.) in *Le Figaro Littéraire* du 1er oct. 1953.

77) MIGNON (Paul-Louis), *Armand Salacrou*, Paris, Gallimard, 1960.

78) SALACROU (Armand), *Théâtre Complet*, Paris, Gallimard, 5 vol., 1942-47. Dans cette édition, chaque pièce est accompagnée d'une Note de l'auteur.

—— Sur Jean-Paul SARTRE :

79) ALBERES (R.M.), *Jean-Paul Sartre*, Paris, éd. universitaires, 1953.

80) BOISDEFFRE (Pierre de), *Métamorphose de la littérature*, II, Paris, Alsatia, 1951.

81) DIEGUEZ (Manuel de), « SARTRE », dans *Dictionnaire de Littérature contemporaine*, pp. 583-588.

82) JEANSON (Francis), *Le Problème moral et la Pensée de Sartre*, Paris, éd. du Myrte, 1947.

83) JEANSON (Francis), *Sartre par lui-même*, Paris, Ed. du Seuil, 1955, in 16, 1927.

84) PICON (Gaëtan), *Panorama des Idées Contemporaines*, Paris, Gallimard, 1957.

59) LEMARCHAND (Jacques), « Préface » au *Théâtre d'E. Ionesco*, Paris, Gallimard, 2 vol., 1954 et 1958.

——— Sur François MAURIAC :

60) CORMEAU (Nelly), *L'Art de François Mauriac*, Paris, Grasset, 1951.

61) PREVOST (Jean), « De Mauriac à son oeuvre », in *Nouvelle Revue Française*, du 1er mars 1930, pp. 366-367.

62) ROBICHON (Jacques), *François Mauriac*, Paris, éditions universitaires, 1953.

63) SIMON (Pierre-Henri), *Mauriac par lui-même*, Paris, éd. du Seuil, 1953.

64) Des Articles dans *La Revue du Siècle*, juillet-août 1933. *La Table Ronde*, janvier 1953 — *La Parisienne*, mai 1956.

——— Sur Henry de MONTHERLANT :

65) BORDONOVE (Georges), *Henry de Montherlant*, Paris, éd. universitaires, 1954.

66) FAURE-BIGUET (J.N.), *Montherlant, Homme de la Renaissance*, Paris, Henri Lefebre, 1948.

67) LAPRADE (Jacques de), *Le Théâtre de Montherlant*, Paris, La Jeune Parque, 1950.

68) MOHRT (Michel), *Montherlant, Homme Libre*, Paris, Gallimard, 1943.

69) MONTHERLANT (Henry de), in *Nouvelle Revue Française*, du 1er oct. 1936, pp. 709-715.

70) SIPRIOT (Pierre), *Montherlant par lui-même*, Paris, éd. du Seuil, 1953.

48) MONDOR (Henri) *Claudel plus intime*, Paris, Gallimard, 1960.

49) «Cahiers Paul Claudel», I, «*Tête d'Or* et les débuts littéraires», Paris, NRF, 1959.

——— Sur Jean COCTEAU :

50) DUBOURG (Pierre), *Dramaturgie de Jean Cocteau*, Paris, Grasset, 1954.

51) FRAIGNEAU (André), *Cocteau par lui-même*, Paris, éd. du Seuil, 1958.

52) KHIM (Jean-Jacques), *Cocteau*, Paris, Gallimard, 1952.

53) MAURIAC (Claude), *Jean Cocteau*, Paris, Albin Michel, 1945.

54) « *Europe* », juillet-août 1953, p. 206 — (Article par J. Cocteau).

——— Sur Jean GIRAUDOUX :

55) ANOUILH (Jean), « Hommage à Giraudoux », in *Chronique de Paris*, fév. 1944.

56) SIMON (Pierre-Henri), « La Lumière Poétique et l'éclipse du mal dans le théâtre de Giraudoux », dans *Théâtre et Destin*, pp. 63-92.

——— Sur Eugène IONESCO :

57) GADOFFRE (G.), « Eugène Ionesco », dans *Dictionnaire de Littérature Contemporaine*, pp. 391-394.

58) IONESCO (Eugène), *Notes et Contre-Notes*, Paris, Gallimard, 1962, in 8°, IX - 248 p.

——— Sur Albert CAMUS :

35) BLANCHET (André), *La Littérature et Le Spirituel,* Paris, Aubier, Tome I, 1959.

36) BOISDEFFRE (Pierre de), « Albert Camus » in *Etudes,* déc. 1950.

37) BRISVILLE (Jean-Claude), *Albert Camus,* Paris, Gallimard, 1959.

38) BRISVILE (Jean-Claude), « Albert Camus », in *Le Figaro Littéraire,* du 26 oct. 1957.

39) JEANSON (Francis), « Albert Camus ou L'Ame Révoltée », in *Les Temps Modernes,* mai 1952, pp. 2070- 2090.

40) LUPPE (Robert de), *Albert Camus,* Paris, éd. universitaires, 1952, in 16, 124 p.

41) ROY (Jules), « Albert Camus », in *Les Nouvelles Littéraires,* du 24 oct. 1957.

42) SIMON (Pierre-Henri), *Présence de Camus,* Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1962, in 8° 177 p.

43) « *Esprit* », numéro spécial consacré à Camus, « Les Carrefours de Camus », janvier 1950.

——— Sur Paul CLAUDEL :

44) FORSTER, *Le Sens de l'Amour dans le Théâtre de Claudel,* Genève, Droz, 1958.

45) FUMET (Stanislas), *Claudel,* Paris, Gallimard, 1959.

46) GUILLEMIN (Henri), *Claudel et son art d'écrire,* Paris, Gallimard, 1955.

47) MARCEL (Gabriel), *Théâtre et Religion,* Lyon, Vitte, 1958.

## ـ ب ـ دراسات عن المؤلفين

—— Sur *Jean ANOUILH* :


26) CHASTAING (Maxime), *Jean Anouilh ou Le Théâtre de la Pureté*(dans *Jeux et Poésies*), Lyon, Ed. de l'Abeille, 1945.

27) DIDIER (Jean), *A la Rencontre de Jean Anouilh*, Paris, la Sixaine, 1946, in 16, 50 p.

28) LA CROIX-LAVAL (A. de), « Le Mystère de Jean Anouilh », in *Etudes*, déc. 1945.

29) LUPPE (Robert de), *Jean Anouilh, Paris*, éd. universitaires, 1960, in 16.

30) MARCEL (Gabriel), « Le Tragique chez Jean Anouilh », in *La Revue de Paris*, juin 1949.

31) POUJOL (Jacques), « Tendresse et Cruauté dans le Théâtre d'Anouilh », in *French Review*, avril 1952, pp. 337-347.

32) SIMON (Pierre-Henri), « Jean Anouilh et la Pureté », dans *Théâtre et Destin*, pp. 143-164.


—— Sur Samuel BECKETT :


33) BLANCHOT (Maurice), *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

34) MAURIAC (Claude), *L'Alittérature Contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1958.

14) KEMP (Robert), « La Réforme des Théâtres Nationaux », (« Le Feu à la Maison ») in *Le Monde*, du 9 avril 1959.

15) KEMP (Robert), « Une Noble Idéologie du Théâtre » *Le Monde*, du 11 avril 1959.

16) MALRAUX (André), « La Réorganisation des Théâtres Nationaux répond à une conception culturelle », in *Le Monde*, du 10 avril 1959.

17) MARCEL (Gabriel), *L'Heure Théâtrale*, Paris, Plon, 1959, in 12, XIII - 230 p.

18) MAURIAC (Claude), *Hommes et Idées d'Aujourd'hui*, Paris, Albin Michel, 1953.

19) PAGNOL (Marcel), *Notes sur le Rire*, Paris, Gallimard, 1947.

20) PICON (Gaëtan), *Panorama de la Nouvelle Littérature Française*, Paris, Gallimard, 1949.

21) ROUSSEAUX (André), *Littérature du XXe siècle*, Paris, Albin Michel, 1949, in 16, 257 p.

22) SIMON (Pierre-Henri), *Théâtre et Destin*, Paris, Colin, 1959, in 8°, 224 p.

23) TOUCHARD (Pierre-Aimé), *Dionysos*, Paris, Ed. du Seuil, 1949.

24) «*Dictionnaire de Littérature contemporaine, 1900-1962*», sous la direction de Pierre de BOISDEFFRE, Paris, éditions universitaires, 1962, in 8°, 679 p.

25) Deuxième Cahier de *Recherches et Débats*, Paris, Fayard, 1952, « Le Théâtre Contemporain ».

## ب ـ دراسات عامة


1) AMBRIERE (Francis), *Galerie Dramatique*, Corrêa, 1949.

2) D'ASTORG (Bertrand), *Aspects de la Littérature Européenne depuis 1945*, Paris, Ed. du Seuil, 1952, in 8°, 253 p.

3) BARRAULT (Jean-Louis), *Réflexions sur le Théâtre*, Paris, Vautrin, 1949, in 8°, 203 p.

4) BEIGBEDER (Marc), *Le Théâtre en France depuis la Libération*, Bordas, 1959.

5) BOISDEFFRE (Pierre de), *Métamorphose de la Littérature*, 2 vol., Paris, Ed. Alsatia, 1950-51.

6) BOISDEFFRE (Pierre de), *Une histoire vivante de la Littérature d'Aujourd'hui*, Paris, Le Livre Contemporain, 1958.

7) BRISSON (Pierre), *Le Théâtre des Années Folles*, Genève, Ed. du Milieu du Monde, 1943, in 8°, 224 p.

8) BRODIN (Pierre), *Présences Contemporaines*, Tome I, Paris, Ed. NED, 4ème éd., 1958, in 8°, 482 p.

9) COPEAU (Jacques), in *La Grande Revue*, 10 avril 1909.

10) DUVIGNAUD (Jean), « Un théâtre de la persécution », in *Critique*, No. 68.

11) DUVIGNAUD (Jean), « Du côté de l'avant-garde », in *Théâtre Populaire*, No. 18, mai 1956.

12) GOUHIER (Henri), *L'Essence du Théâtre, Paris*, Plon, Présence, 1943.

13) JOUVET (Louis), *Témoignages sur le Théâtre*, Paris, Flammarion, 1952, in 8°, 249 p.

# الفهرس

الموضوع | الصفحة



الباب الخامس :



الباب السادس :

الدار القومية للطباعة والنشر

الدار القومية للطباعة والنشر

العدد ٩٣

الثمن ٣٥
١٩٦٤/٧/١٥